













Johann Winckelmanns

# sämtliche Werke.

---

Einzige vollständige Ausgabe;

dabei

Porträt, Facsimile und ausführliche Biographie des Autors; unter dem Texte die frühern und viele neuen Citate und Noten;

die allerwärts gesammelten Briefe nach der Zeitordnung, Fragmente, Abbildungen und vierfacher Index.

---

Von Joseph Eiselein.

---

Siebenter Band.



---

Donauöschingen,

im Verlage deutscher Classiker.

1 8 2 5.

1914

1914

1914

1914

1914

1914

1914

1914

1914

1914

1914

1914

1914

1914

1914

1914

1914

1914

1914

1914

1914

1914

1914

1914

An Seine Eminenz  
den Herrn Cardinal Alexander Albani.

Wenn irgend ein Werk von dem Publico gut und voll Erwartung ist aufgenommen worden, so darf ich sagen, daß gegenwärtiges, welches unter dem Schutze Euer Eminenz erscheint, ebenfalls willkommen und gesucht sein wird; aber nicht deshalb, weil ich verspreche, darin auf eine sehr ausgesuchte Art über die schönen Künste und das Studium des Altertums Licht zu verbreiten, denn es läßt sich niemand durch leere Worte täuschen: sondern weil ausserdem, daß alle Welt in Europa Sie für den vornehmsten Beschützer und einsichtsvollsten Kenner dieser zwei Fächer des Wissens ansieht, das Buch selbst mit so vielen Bemerkungen, die mir Euer Eminenz an die Hand gaben, ist bereichert und unter Dero erleuchteten Augen ausgearbeitet worden. Deshalb wird das Publicum, weit entfernt, mich der Schmeichelei zu beschuldigen, vielmehr sagen, daß bisher noch keine Person, der ein Werk ist geweiht worden, mehr Antheil und Recht daran gehabt habe, als Euer Eminenz an dem gegenwärtigen.

Eine Halle mit goldnen Säulen vor einem Gebäude, wie Pindar sie dichtet, könnte zum Eintritte nicht stärker einladen, als der glorreiche Name Euer Eminenz anlokt, dieses Werk zu lesen und zu sehen, daß es ebensowohl das Ihrige als das meine ist.

Und bin ich nicht selbst ganz der Ihrige, da ich mein gegenwärtiges Leben dem Edelmuth verdanke, womit Sie mich in Ihren Schooß aufgenommen haben?

Erlauben mir also Euer Eminenz, daß ich Ihnen zum Zeichen meiner ewigen Dankbarkeit, nach Art jener, welche nicht hinaufreichen könnten, das Haupt einer Gottheit zu befränzen, und darum ihre Gaben, so gut sie waren, zu den Füßen derselben niederlegten: dasjenige, was in diesem Werke noch mein bleibt, weihen und der ganzen Welt fundmachen darf, wie sehr ich bin und immerdar sein werde.

Euer Eminenz

ergebener Diener und Client  
J o h a ñ W i n d e l m a ñ.

D e n k m a l e  
der  
K u n s t    d e s    A l t e r t u m s.

1   7   6   7.

---

Aus dem Italiänischen übersetzt.

---



[Weñ der Styl in dieser Übersezung dem Style W i n-  
ckelmañs auch nicht nahe kommen sollte, so erinnere ich,  
daß es mir nicht sowohl um genaue Nachahmung des Autors,  
als vielmehr um ein reines und planes Deutsch zu thun war,  
daß man hoffentlich nirgends vermissen wird.]

# E r f l ä r u n g

der

in diesem Werke befindlichen Verzierungsbilder.

---

## I.

Das Verzierungsbild auf dem Titelblatte dieses ersten Theils <sup>1)</sup> ist von einem erhobenen Werke aus gebrannter Erde genommen, welches sich in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani befindet, und das Schif Argo vorstelllet, das die Argonauten von Holz aus dem Walde des Bergs Pelion erbaueten, welches auch durch den darauf befindlichen Baum angedeutet zu sein scheint. Dieses Schif wurde entweder von Glaukus, <sup>2)</sup> oder nach der gemeinen Meinung von Argus, einem Sohne des Aektor, oder, wie Andere wollen, des Danaus, <sup>3)</sup> unter dem Beistande der Pallas erbauet. Indessen erzählt man auch, daß diese Göttin es selbst verfertiget <sup>4)</sup> und sich dazu einer von den wahrsagenden Eichen zu Dodona bedienet habe. <sup>5)</sup> Noch andere sagen, daß sie nur die Segelstange nebst dem Segel daran be-

1) [In dieser Ausgabe ist es Numero 1 der Verzierungsbilder zu den Denkmälen.]

2) Athen. l. 7. [c. 12. n. 47.]

3) Hygin. fab. 14.

4) Orph. Argon. v. 66.

5) Apollon. Argonaut. l. 1. v. 526.

festiget habe, <sup>1)</sup> wie es auf diesem Kunstwerke auch abgebildet ist. Derjenige, welcher darauf das Segel in die Höhe hält, um gleichsam der Göttin bei der Arbeit zu helfen, scheint *Tiphys*, der Steuermañ des Schiffes, zu sein, so wie die andere Figur, welche mit dem Eisen und dem Hammer arbeitet, den *Argus* selbst vorstellt. Derjenige Theil des Schiffes, an welchem er arbeitet, ist wahrscheinlich das Hintertheil, weil von diesem durch *Pallas* unter die Gestirne versetzten Schiffe nur dieser hintere Theil mit dem Baume und dem Segel erschien. Das Gebäude mit dem Bogen oder Eingange kañ vielleicht der Tempel des *Apollo* auf dem Vorgebirge *Pagasa* in *Magnesien*, am Fuße des erwähnten Berges *Pelion*, andeuten, <sup>2)</sup> indem das Schif *Argo* daselbst verfertiget wurde. <sup>3)</sup>

## II.

Vor der Zueignungsschrift <sup>4)</sup> ist ein erhobenes Werk aus eben dieser Villa abgebildet, wo auf einem viereckichten Stamme eine kleine Statue des *Apollo* steht. Von den drei weiblichen Figuren ist die erste eine *Muse* mit einem *Diadema*, welche ich in der vorläufigen Abhandlung anführe. <sup>5)</sup> Sie spielet auf einer *Leyer*, welche *Βαβυρος* heisset, wie ich dort gezeigt habe. Die zweite ist *Diana* mit einem Bogen und Köcher auf der Schulter und einer brennenden Fackel in der lin-

1) Valer. Flacc. Argonaut. l. 1. v. 526.

2) Hygin. astron. c. 37. Jo. Diac. Schol. in Hesiod. scut. Hercul. p. 194.

3) Schol. Apollon. Argonaut. l. 1. v. 238.

4) [Hier unter Numero 2 der Verzierungsbilder.]

5) [S. 98.]

fen Hand: die dritte scheint Best a zu sein, wegen des Seyters, den sie in der Hand hat, wie ich unter Numero 5 der folgenden Denkmale zeigen werde.

### III.

Aus eben dieser Villa ist auch die Abbildung des verstümmelten erhobenen Werks, die nach der Zueignungsschrift folgt. <sup>1)</sup> Dasselbe diente offenbar zum Fries eines Tempels oder andern Gebäudes, und es war darauf irgend ein heiliger Gebrauch symbolisch vorgestellt. Dieses beweiset die Weihrauchpfanne, welche dieser geflügelte Knabe in der Hand hält, und die Schale in der Hand, die von einer anderen Figur übrig geblieben ist. Den daß die Schale und die Rauchpfanne Gefäße waren, die zu den heiligen Verrichtungen gebraucht wurden, ist eine ganz bekannte Sache. Es gab kein Haus, das damit nicht versehen gewesen wäre: wenigstens berichtet Cicero, daß vor den Mäubereien des Verres fast jedes Haus in Sicilien dergleichen Gefäße von Silberarbeit gehabt. <sup>2)</sup> Eben so pflegte auch außer der Schale und Rauchpfanne in den Tempeln und Kapellen für die heiligen Verrichtungen eine Art von Leuchter zu sein, wie auf unserm Marmor, welcher den beiden, die ehemals im Palaste Barberini waren, und fünf andern, die igo in der Kirche der h. Agnese sind, <sup>3)</sup> so wie einem andern in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani, gleicht. Der größte Theil dieser Leuchter diente dazu, eine brennende Lampe darauf zu setzen; andere auch, statt der Altäre, zu Libationen oder

1) [Hier Numero 3.]

2) Cic. in Ver. II. 4. c. 21.

3) [Es waren nur drei, wovon zwei in das Pio-Clementinum gekommen sind.]

Opferfeuern, wie man aus Numero 186 der folgenden Denkmalen siehet. Zu einem solchen Gebrauche war nun eben der Leuchter auf unserm Marmor bestimmt, wie man aus der Schale und der Rauchpfanne schließen kann. Brennende Lampen pflegte man vor den Bildern der Götter zu unterhalten, und Pausanias erzählt, daß diejenigen, welche das Orakel des Mercurius zu Paträ, einer Stadt in Achaia, um Rath zu fragen kamen, vorher Weihrauch auf einen Altar streueten, und darauf Öl in die Lampen der Leuchter goßen: indem dieses Orakel seine Antworten in der Nacht ertheilte.<sup>1)</sup> Eine Art von Kranz, den der Knabe in der andern Hand hat, deutet einen von den Kränzen an, mit denen die Altäre selbst umwunden waren, und mit welcher man auch die Leuchter auf vielen Kunstwerken geschmücket findet.

## IV.

Das Bild, welches vor dieser Erklärung steht,<sup>2)</sup> ist ein erhobenes Werk aus dem Palaste Farnese, das ich nicht etwa darum gewählt habe, weil es keiner Erläuterung bedarf; sondern weil es eines der vorzüglichsten ist, die man finden kann.

## V.

Am Ende dieser Erklärung ist ein Mosaico aus der Villa Seiner Eminenz, des Herrn Cardinals Alexander Albani abgebildet.<sup>3)</sup>

## VI.

Um mit desto größerer Deutlichkeit die von mir

1) L. 7. [c. 22. Nicht zu Paträ, sondern zu Pharä.]

2) [Hier Numero 4.]

3) [Hier Numero 5.]



in der Vorrede aufgestellte Conjectur in Ansehung des Gegenstandes eines Grupo zweier Figuren von natürlicher Größe, das izo zu Aranjuez in Spanien existirt, erklären zu können, habe ich dasselbe auf der darauf folgenden Seite in Kupfer stechen lassen. <sup>1)</sup>

## VII.

Das erhobene Werk aus der Villa Belvedere zu Frascati, das vor dem Anfang der Vorrede steht, <sup>2)</sup> stellet den Achilles in Ekyros vor, wie er in seiner ersten Jugend als Mädchen verkleidet unter den Töchtern des Ekyromedes, Königs dieser Insel, sich aufhielt: den hieher hat ihn Thetis, nachdem sie ihn seinem Erzieher Chiron, weggenommen, gebracht, um ihn dem Zuge wider die Trojaner zu entreissen, weil sie gehört hatte, daß das Orakel den Anführern des griechischen Heeres die Antwort ertheilt habe, daß vom Achilles der ganze glückliche Erfolg dieses Krieges abhängen werde. Es ist bekant, daß, sobald man den Aufenthalt des Achilles erfubr, Ulysses und Diomedes sich rüsteten, um ihn von da wieder abzuholen. Weil aber die Züge seines Gesichts so schön waren, daß man ihn nicht von den jungen Mädchen an diesem Hofe unterscheiden konnte; so beschloß Ulysses nach seiner bekanten Klugheit, demselben außer verschiedenen andern weiblichen Geschenken auch einige Waffen vorzulegen. Die List glückte ihm nach Wunsch; den kaum erblickte Achilles den Schild, Helm und Spieß als seine kriegerische Neigung wieder erwachte. Er warf sogleich alle die weiblichen Spielsachen von sich, zog den Weiberrock aus, nahm den Schild und verlangte nichts als Krieg.

1) [Hier Numero 6. Die Figur ohne Tafel ist offenbar ein Apollo Sauroktonos gewesen.]

2) [Hier Numero 7.]

Das Geschlecht des Achilles war indessen der Ältesten Tochter des Enkomedes, der Deidamia nicht unbekant und sie hatte sogar schon die Früchte der heimlichen Liebe mit ihm geschmeckt, wovon nachher Pyrrhus geboren wurde. Da sie folglich unter allen ihren Schwestern am meisten bei dieser Entdeckung interessirt war; konnte sie ihre Bestürzung darüber nicht verbergen; und sie ist es eben, die auf unserm Marmor zu den Füßen des geliebten Achilles liegt und seine Kniee umfaßt.

Den Ulysses erkennet man an der Mütze, so wie auch seinen Gefährten Diomedes in der Figur des jungen Helden, der, um in Achilles den kriegerischen Muth noch mehr zu entflammen, das Schwert zieht, und die Stellung eines Kämpfenden annimmt.

Der unter dem Achilles liegende Korb deutet auf die Beschäftigungen und auf die Kleidung, die er unter diesen Mädchen angenommen hatte. Man zählt deren auf unserm Marmor sechs, und eine von ihnen hat eine Leier in der Hand. Auf einem andern erhobenen Werke in der Villa Panfili, wo eben diese Geschichte, aber auf verschiedene Art, vorgestellet ist, sind neun weibliche Figuren zu sehen. Die Mythographen haben indessen nicht bestimmt angegeben, wie viel Töchter dieser König gehabt habe.

Übrigens fañ man unsern Marmor mit dem Anfange der Achilleis des Statius und mit einem uns von Philostratus dem Jüngern beschriebenen Gemälde vergleichen, auf welchem der nämliche Gegenstand vorgestellet ist, um den Werth der gegenwärtigen Bildhauerei gehörig schätzen zu lernen. Derselbe würde unstreitig noch größer sein, wenn sie nicht bei der Ergänzung an einigen Stellen

von Künstlern, die mit der Geschichte nicht befaßt waren, eine Veränderung erlitten hätte.

VIII.

Von dem erhobenen Werke, welches zu Anfang der vorläufigen Abhandlung steht, <sup>1)</sup> habe ich im vierten Kapitel dieser Abhandlung <sup>2)</sup> geredet, daher ich den Leser darauf verweise.

IX.

Von dem geschnittenen Steine mit dem Namen des Steinschneiders Teufer, <sup>3)</sup> welcher zur Verzierung am Ende des ersten Kapitels der folgenden Abhandlung dienet, habe ich ebenfalls daselbst gehandelt. <sup>4)</sup>

X.

So auch von der am Ende des zweiten Kapitels in Kupfer gestochenen von Solon geschnittenen Bafchantin, <sup>5)</sup> von welchem sich eben so wie vom Teufer mehrere geschnittene Steine erhalten haben.

XI.

Das Verzierungsbild am Ende des dritten Kapitels <sup>6)</sup> stellet die Vase von gebräuter Erde vor, die ich in der Abhandlung selbst angeführet habe <sup>7)</sup> und die im Museo des Collegii Romani befindlich ist.

1) [Hier Numero 8.]

2) [S. 86.]

3) [Hier Numero 9.]

4) [S. 159.]

5) [Hier Numero 10.]

6) [Hier Numero 11.]

7) [S. 111.]



Man siehet darauf einen Herold mit dem Caduceus in der rechten und einem Spieße in der linken Hand. Ein anderes Kennzeichen seines Botenamtes ist der weiße Hut, der hinten auf der Schulter zurückgeworfen ist; den so pflegen die Helden auf ihren Wanderungen und auch andere Reisende vorgestellt zu werden, wie ich bei Numero 85 und 97 der folgenden Denkmale zeige. An dem Schwerte, das ihm unter dem linken Arme herabhängt, ist das Gefäß und die Scheide weiß; der Gürtel ist mit gelben ovalen Schilden geschmückt und die obere und untere Spitze des Spießes ist ebenfalls gelb, um dadurch die Farbe des Metalls auszudrücken. Übrigens ist das untere Ende, welches *σάργωρον* oder *σῦραξ* genannt wird, dem untern Ende eines Spießes auf einem andern Kunstwerke ähnlich, das ich unter Numero 72 aufführe.

## XII.

Am Ende des vierten Kapitels ist eine *Victoria* vorgestellt,<sup>1)</sup> wie sie einen Stier opfert. Sie ist von *Sostratus*, einem berühmten Steinschneider, gefertigt, von welchem noch drei andere geschnittene Steine bekannt sind.<sup>2)</sup> Der gegenwärtige existirt im Cabinet des Herzogs von *Devonshire*. Das Bild dieser *Victoria* könnte allegorisch und aus dem Grunde geschnitten sein, um den Göttern für irgend einen erfochtenen Sieg zu danken. Man findet diese Vorstellung nicht nur auf vielen andern geschnittenen Steinen, von denen ich selbst einen, obwohl zerbrochenen, von ganz vorzüglicher Kunst, von dem schon erwähnten *Solon* besitze,

1) [Hier Numero 12.]

2) Stosch, pierr. gravées. pl. 66 — 67.

sondern auch auf einigen Werken in der Villa Borghese und Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani,<sup>1)</sup> so wie auch in gebrannter Erde im Museo des Collegii Romani.

### XIII.

Nicht so deutlich ist der Inhalt des Basreliefs von rothem Marmor im Museo Capitolino,<sup>2)</sup> wovon eine Zeichnung auf der letzten Seite befindlich ist. Da dieses Marmorwerk sehr hoch stand, und ich es von unten betrachtete, so schien mir das, was die weibliche Figur mit der linken Hand dem Bilde der Hygiea reichet, ganz rund zu sein, so wie ich auch die beiden andern Dinge, die zur Seite des Gefäßes auf dem Tische liegen, für zwei kleine Kugeln hielt. Dieser falsche Schein machete, daß ich dabei an gewisse, auf einigen Münzen abgebildete Gefäße mit kleinen Kugeln, welche nach der Meinung des Ritters Olivieri di Besaro, eines sehr fleißigen Altertumsforschers, diejenigen Preise vorstellten, welche man in den öffentlichen Spielen auszutheilen pflegete.<sup>3)</sup> Da er aber nicht sagt, worin diese auf besageten Münzen vorgestellten Preise bestanden haben, ich indessen seine Vermuthung annahm: so glaubete ich, einiges Licht darüber aus gewissen andern Münzen erhalten zu können, auf welchen man ebenfalls ein Gefäß erblickt, das voll von einer Art kleiner Kugeln ist,<sup>4)</sup> besonders aus einer, deren Gefäß mitten auf dem Bauche das Wort ΠΥΘΙΩΝ hat; weil diese Gefäße

1) [Zoega Bassirilievi tav. 60.]

2) [Hier Numero 13.]

3) Lett. premessa alla traduz. della spiegaz. de monument. Pelasghi. p. 26.

4) Conf. Noris epoc. Syr. Macedon. p. 303.

unstreitig diejenigen Töpfe sein mußten, welche in den alten Zeiten als Preise bei dergleichen Spielen ausgetheilet wurden, <sup>1)</sup> und dasjenige, was kleinen Kugeln glich, könnten die Äpfel sein, welche man in den Gärten beim Tempel des Apollo zu Delphi pflüfete <sup>2)</sup> und den Überwindern in den daselbst gefeierten pythischen Spielen austheilte. <sup>3)</sup>

Ich glaubete, sage ich, daraus erfahren zu können, worin diese Preise bestanden. Deñ wenn man diese Nachrichten mit jenen vergleicht, die wir von den zu Ehren der Kaiser und verschiedener Gottheiten, unter andern des Askulapius, <sup>4)</sup> gefeierten Spielen haben: so bildet man sich in Gemäßheit der oben erwähnten Voraussetzung leicht ein, daß auf dem capitolinischen Marmor eine Verwandte oder Braut irgend eines Überwinders in den pythischen Spielen, die für das Wohl eines Kaisers angestellt waren, abgebildet sei, oder daß diese Person die Göttin der Gesundheit für das Wohl des Überwinders, ihres Verwandten oder Bräutigams, der die Jagd liebte, bitte, welches Letztere vielleicht durch den an dem Baume befestigten Schädel des wilden Thieres angedeutet ist. Da nun dieser Baum ein Lorbeer zu sein scheint, so könnte dies um so mehr auf die dem Apollo geweihten Spiele gehen.

Allein als ich diesen Marmor von neuem in der Nähe betrachtete, so fand ich aller dieser Betrachtungen ohngeachtet bald, daß ich mich geirret hatte, indem ich nun sahe, daß die weibliche Figur zwar

1) Callim. hymn. in Del. v. 286. Athen. l. 2. [c. 2. n. 6.]  
Nonn. Dionys. l. 19. p. 358.

2) Lucian. de gymm. [c. 9.]

3) Anthol. l. 1. epigr. 1. Max. Tyr. dissert. 35. p. 350.

4) Spanheer. de præstant. numism. t. 2. p. 526 — 527.

etwas Mundes, aber Ebenes oder vielmehr platt Gedrücktes in der Hand hat, und daß die erwähnten kleinen Kugeln zwei zusammengerollte Binden sind. Dieses gab mir Veranlassung zu einer andern Vermuthung, die sich mit mehrerer Wahrscheinlichkeit vorbringen läßt, nicht zur Erklärung des gegenwärtigen erhobenen Werkes, sondern vielleicht auch einiger Münzen, besonders zweier vom Marcus Aurelius, auf welchen man dieselbe Vorstellung findet. 1)

Ich bin also der Meinung, daß das Runde und Platte, welches der Göttin der Gesundheit dargebracht wird, ein Taig von Mehl, *μαζα, πεμμα*, 2) sei, der mit Öl und Wein zubereitet wurde, und wie die Göttin selbst *ὑγεια* hieß, 3) und daß das Gefäß, *κρατερ*, welches mit einem Theile des Gewandes der weiblichen Figur bedekt ist, der *μετακνιπτρις ὑγειας*, das ist: der Becher der Gesundheit sei, welcher dieser Gottheit und Zeus Soter geweiht war. 4) Da ich überdem noch sahe, daß die weibliche Figur, welche der Göttin den Taig darbringt, das Haar gerade wie die Jungfrauen gebunden und keinen Gürtel hat: so glaube ich, daß die beiden zusammengerollten Binden diejenigen seien, womit sie sonst gegürtet zu gehen pflegete, so daß also hier der Stand einer eben erst verheiratheten Frau vorgestellet ist; indem man weiß, daß der Gürtel, *ἀμμη κορεια*, genant, 5) sowohl das Band der Jung-

1) Tristan, Comment. histor. t. 1. p. 628.

2) Pausan. [l. 6. c. 20.]

3) Pollux, l. 6. segm. 76. Hesych. v. Ὑγία.

4) Athen. l. 11. [c. 11. n. 73.]

5) Suidas, v. ἀμμη. [Von Meleager in der Anthologie *παρθενης ἀμματα* genant. Conf. Spanh. in Callim. p. 11.]



frauschaft war, als auch sie andeutete, und daß man ihn nach der Verheirathung lösete, wie ich bei Numero 71 der folgenden Denkmale zeigen werde. Es würde folglich dieses Kunstwerk ein Gelübde vorstellen, welches eine nova nupta der Göttin der Gesundheit thut. Übrigens wurde der Gürtel, welchen die Mädchen mit der Jungfrauschaft zu lösen und der Venus zu übergeben pflegten,<sup>1)</sup> nach der Geburt der Diana geweiht.<sup>2)</sup>

## XIV.

Das Titelblatt des zweiten Bandes ist mit einem erhobenen Werke gezieret,<sup>3)</sup> welches dem Marchese Rondinini gehöret und den Vulcanus vorstellet, welcher dem Jupiter einen Schlag mit dem Hammer vor die Stirn gegeben hat und nun erwartet, daß Pallas aus dessen Gehirne, aus welchem sie nach der Fabellehre geboren wurde, herausgehe.

## XV.

Vor dem Inhalte dessen, was in den Kupfern dieses Werkes enthalten ist,<sup>4)</sup> steht ein erhobenes Werk aus der Villa Negroni, das viermal daselbst zu finden ist. Das Besondere darauf sind einige lange Schläuche, die statt der gewöhnlichen Zieraten um die Thyrsumstäbe gehen, wie ich schon anderwärts bemerkt habe.<sup>5)</sup>

1) Callimach. epigr. 40. p. 212.

2) Theocrit. idyll. XVII. v. 60. [Bei Theokrit kömt weiter nichts vor als das Beiwort λυσιζωνες; man sehe vielmehr die Noten zu Appoll. Argonaut. l. 1. v. 287.]

3) [Hier Numero 14.]

4) [Hier Numero 15.]

5) [In der Beschreib. der geschnitt. Steine und in dem Versuche einer Allegorie, S. 74. Indessen sind es Bänder und keine Schläuche.]

XVI.

Am Ende des ersten Theils der Erklärungen steht ein geschnittener Stein,<sup>1)</sup> der zu Rom im Cabinet des Herzogs von Piombino existirt und von mir in der vorläufigen Abhandlung citirt worden ist.<sup>2)</sup> Es ist auf demselben der Kopf einer unbekannten Person von dem berühmten Künstler Dioskorides eingeschnitten.<sup>3)</sup>

XVII.

Am Ende des dritten Theils der Erklärungen steht als Verzierung ein Pferdekopf,<sup>4)</sup> der mit außerordentlicher Kunst in einen Stein geschnitten ist, der sich in dem ehemaligen stöschischen, izo königlich preussischen Cabinet befindet. Der Künstler hat seinen Namen darauf mit den ersten drei Buchstaben: MIΘ. angezeigt.

XVIII.

Für das Ende der sämtlichen Erklärungen<sup>5)</sup> habe ich das Andenken an eine schöne Figur, die uns in einem erhobenen Werke übrig geblieben ist, und dergleichen sich nicht mehrere in Rom befinden, aufbewahren wollen.

1) [Hier Numero 16.]

2) [S. 172.]

3) [Dieser tief geschnittene Stein ist ein Amethyst und enthält nicht den Kopf einer unbekannten Person, sondern des Demosthenes. G. d. K. 10 B. 1 K. 34 S.]

4) [Hier Numero 17.]

5) [Hier Numero 18.]



# V o r r e d e.

---

Ich halte mich für verpflichtet, meinen Lesern erstlich von den Beweggründen zur Herausgabe dieses Werkes, und zweitens von den darin aufgeführten Denkmalen selbst, und endlich von der Methode, die ich bei Erklärung derselben befolget habe, Rechenschaft abzulegen.

Beweggründe dazu hatte ich besonders zwei: erstlich sahe ich, daß die Sammlungen, die wir bis izo von den übriggebliebenen Werken der alten Bildhauerei haben, gewöhnlich, wenn sie gleich von gelehrten Männern veranstaltet sind, nur solche Denkmale enthalten, die leicht zu erklären sind; oder wenn auch einige schwere darunter vorkommen, diese doch nicht darin aufgestellt worden, um den Inhalt derselben vor Augen zu legen und den verborgenen Unterricht an's Licht zu bringen; sondern lediglich in Ansehung der reizenden Erfindung und der schönen Zeichnung.

Zu diesen rechne ich vornehmlich Boissard und Bellori, die mehr Zeichnungen der alten erhobenen Werke als jeder andere Autor bekannt gemacht haben; auch Montfaucon, welcher, indem er so Vieles umfassen wollte, Nichts ergriffen zu haben scheint, und da er alles, was ihm in die Hände fiel, das Schöne und Mittelmäßige, das Leichte und Schwere, aufnahm, beides ohne Unterschied behandelt hat; so daß in seinen Zeichnungen das Schöne bis zum Mittelmäßigen, wo nicht gar Schlechten herabgewürdigt, und das Schwere eben so eifertig als das Leichte behandelt ist.

Der zweite Beweggrund zu meinem Unternehmen ist weit triftiger und bestehet darin, daß ich bemerkt



te, durch die Betrachtung vieler alten Kunstwerke nach und nach in den Stand gesetzt zu sein, eine große Menge Stellen in den alten Autoren zu verbessern und zu erläutern, und zwar, wie ich bis zur Überzeugung darzuthun hoffe, weit besser, als dieses mit Beihülfe alter Handschriften hätte geschehen können. Dasjenige also, was eigentlich zur Kunst der Zeichnung gehöret, bei Seite gesetzt, würde der größere Nutzen, den man aus den Werken eben dieser Kunst ziehen kan und den man immer vor Augen haben muß, wenn man deren Vorstellungen auszuforschen sucht, hauptsächlich darin bestehen, daß sie dazu dienen können, den Sinn der Scribenten jener Zeiten aufzuklären.

Um diese Autoren zu verstehen und neue Entdeckungen in Absicht auf die Sitten und Gebräuche der Alten machen zu können, bleibet uns auch, die Wahrheit zu sagen, nach den Bemühungen so vieler in diesem Fache der Literatur vorzüglich erfahrener Kritiker kein anderer Weg übrig als dieser, indem man bereits, um immer zu mehrerer Kenntniß zu gelangen, so viel als nur möglich den einen Schriftsteller mit dem andern verglichen und alle Handschriften, die nur immer vorhanden sind, nachgesehen hat. Überdem sind der Handschriften, die man wirklich für so alt halten kan, daß darin die Worte des Autors richtig geschrieben stehen, so wenige in den Bibliotheken, und die wenigen, die sich darin befinden, sind von den Gelehrten schon so oft durchsuchet worden, daß sie izo, wenn ich so sagen darf, ausgedrückten Citronen gleichen, die keinen Saft mehr haben.

Was nun die von mir bekant gemachten Denkmale betrifft, so bestehen dieselben in Statuen, in erhobenen Werken von Marmor und gebräunter Erde, in geschnittenen Steinen und alten Gemälden. Ich nenne sie unausgegebene Denk-

male, weil der größte Theil derselben bisher noch nicht bekannt gemacht war; und wenn gleich einige darunter sind, die schon in andern Sammlungen stehen, so kann man doch von ihnen sagen, daß die Herausgeber derselben sie, wenigstens was den Inhalt betrifft, selbst nicht gekannt haben; ja nicht einmal glaubten, irgend eine Vermuthung in Ansehung derselben vorbringen zu können. Denkmale von dieser Art sind zum Beispiel die Vermählung des Pelæus und der Thetis unter Numero 110; die Fabel vom Proteus und der Laodamia unter Numero 123, und der Tod Agamemnons unter Numero 148.

Diese Denkmale können nun auf der einen Seite in Ansehung ihres Inhalts und auf der andern in Ansehung der Kunst, mit welcher sie gezeichnet sind, betrachtet werden. Was den Inhalt betrifft, so darf man sagen, daß sie fast die ganze Götterlehre, und die Geschichte des heroischen oder fabelhaften Zeitalters, besonders die vornehmsten Begebenheiten aus der Ilias und Odyssee, oder dasjenige, was den griechischen Helden im trojanischen Kriege und nach demselben bis zur Rückkunft des Ulysses nach Ithaka widerfahren ist, begreifen. Dieses macht den Inhalt des ersten und zweiten Theils dieses Werkes aus. Der dritte Theil gehört zur griechischen und römischen Geschichte und ist weniger reichhaltig an Denkmalen, weil es überhaupt an dergleichen gebricht. Der vierte Theil endlich, in welchem ich von den Sitten, Gebräuchen und Künsten der Alten handle, enthält viele Nachrichten, welche man bisher noch nicht über diese Gegenstände kannte, und die aus dem, was die alten Autoren davon sagen, nicht genug erwogen sind. Bei der Auswahl derselben habe ich mehr auf den Inhalt der Werke und auf den Unterricht, als auf die Schönheit der Zeichnung, gesehen: denn wenn ich mich bei

der Sammlung aller jener noch nicht bekannt gemachten Denkmale, deren Werth zum Theil in der bloßen Zeichnung, zum Theil in der Vollendung der Ausführung bestehet, hätte einlassen wollen: so würde ich hinlänglichen Stoff gehabt haben, den Umfang des Werkes zu verdoppeln.

Was die Kunst der Zeichnung anlanget, so sind in dieser meiner Sammlung viele Proben von Werken enthalten, die in jedem Zeitalter von Völkern, die sich in der Kunst vor andern auszeichneten, verfertigt worden, und die Denkmale der griechischen Kunst gehen bis zum Verfall derselben. Das letzte ist das Grabmal des Fechters Baton, das zu den Zeiten des Caracalla gemacht und unter Numero 199 beigebracht ist. Durch diese so reiche Sammlung und die Nachrichten, die ich aus vielen andern Denkmalen hergenommen habe, bin ich in den Stand gesetzt, in der folgenden vorläufigen Abhandlung über die Kunst der Aegypter, Etrurier und Griechen so zu sprechen, daß man dadurch zu einer systematischen Kenntniß der Kunst dieser alten Völker gelangen kan.

Der Hauptpunkt indessen, von welchem ich meinen Lesern Rechenschaft ablegen zu müssen glaube, ist die Methode, die ich bei der Erklärung der aufgestellten Denkmale befolget habe. Ich hatte dabei zwei Grundsätze vor Augen: erstens nahm ich nicht an, daß die Alten in ihren Kunstwerken bloß leere Phantasien, sondern vielmehr lauter Gegenstände aus der Mythologie vorgestellt haben; zweitens, daß ich aus diesem Grunde die Werke selbst auf die Götterlehre und Fabelgeschichte bezog, und Achtung gab, auf welchen Theil derselben die hier aufgeführten besonders gehen.

Der erste Grundsatz, nämlich anzunehmen, daß

die Abbildungen auf den alten Kunstwerken nicht leer, das heißt: nicht ohne bestimmte, obwohl nicht unfern, aber doch jenen alten Zeiten bekannte Gegenstände seien, wenn sie gleich für das Denkmal, auf welchem sie ausgedrückt sind, bloß erfunden worden, ist, die Wahrheit zu sagen, meine eigene Voraussetzung, kann aber als eine Einleitung zu dem zweiten Grundsatz, dem sie den Weg bahnet, angesehen werden. Indessen will ich hiemit nicht durchaus behaupten, daß die alten Künstler den von mir aufgestellten Grundsatz immer vor Augen gehabt hätten, indem man in manchen ihrer Werke das Gegentheil wahrnimmt, auf welchen wirklich bloße Erfindungen des Eigensinns und der Laune, die in gar keiner Verbindung mit der Geschichte stehen, vorge stellt sind. Allein sobald man nicht ganz offenbare Spuren von diesem Eigensinne daran findet, habe ich durch Erfahrung gelernt, daß man beinahe ganz sicher gehen kann, den aufgestellten Grundsatz zu befolgen, bis man von dem Gegentheile überzeugt wird; denn nur sehr selten trügt die von mir angegebene Regel bei ernsthaften Abbildungen, die nichts Eigensinniges und Phantastisches an sich haben, das heißt: bei Sachen, in welchen die Phantasie des Künstlers in Vorstellung seltsamer Ideen keine Übertreibung zeigt, weil es in diesem Falle wahrscheinlicher ist, daß der Künstler lieber eine schon bekannte und bereits vor ihm von andern abgebildete Geschichte, als bloß ersonnene, auf gar keine bestimmten Gegenstände gehende Vorstellungen gewählt habe.

Zur Erläuterung dessen, was ich hier gesagt habe, kann unter so vielen andern Abbildungen eine weibliche Figur, die man auf mehreren geschnittenen Steinen findet, zum Beispiele dienen. Sie ist vorgestellt, wie sie ein Gefäß am Fuße eines Blokes



ausgießet; daher man vermuthen könnte, daß sie eines von den Weibern sei, welche Wasser, zuweilen auch Honig, auf das Grab ihrer verstorbenen Eltern gossen,<sup>1)</sup> wie denn auch das, was uns durch den Bloß angedeutet wird, ein Grab zu sein scheint. Diese Weiber hießen *εγχυτρίαι*,<sup>2)</sup> *εγχυτρίστριαι*,<sup>3)</sup> von *χυτριά*, ein Gefäß, ein Topf; und das auf das Grab gegossene Wasser ward *απονιμμα*,<sup>4)</sup> *χοα*<sup>5)</sup> und *χυτλα*<sup>6)</sup> genant. Auf dem Grabe der Jünglinge pflegte dieses von anderen Jünglingen verrichtet zu werden, so wie es auf dem der Mädchen von andern ihres Alters geschah; daher sah man immer auf den Grabmälern der letzten eine jungfräuliche Figur mit einem Gefäße in der Hand gebildet.<sup>7)</sup> Dieses war schon meine Meinung, als ich die Erklärung einer ähnlichen Figur auf einem geschnittenen Steine des Musci Strozzi vorlegete,<sup>8)</sup> und ich glaube, daß dieselbe zufolge des erwähnten Mädchens, das man auf einigen Grabmälern mit einem Gefäße vorgestellt findet, eben diese Bedeutung habe. Ich will dieses indessen nicht in Ansehung des aufgestellten Grundsatzes als gewiß behaupten, indem ich bedenke, wie vielerlei Bedeutungen dergleichen haben kan, und wie vielerlei sich die Künstler bei der Reichhaltigkeit der Materien, welche die Fabellehre und die heroische Geschichte darbieten, darunter haben einbilden können.

1) Euripid. Iphigen. Taur. v. 634.

2) Schol. Aristophan. Vesp. v. 288.

3) Suid. v. *Εγχυτρίαι*.

4) Athen. l. 9. [c. 18. n. 78.]

5) Id. l. 12. [c. 5. n. 23.]

6) Apollon. Argonaut. l. 1. v. 1075. l. 2. v. 928.

7) Athen. l. 13. [c. 6. n. 55.]

8) [Beschreib. d. geschnitt. Steine. 3 Kl. 3 Abth.]

In dieser Rücksicht bin ich der Meinung, daß unter den weiblichen Figuren, die am Fuße eines Grabsteines ein Gefäß ausgießen, Elektra, die Tochter Agamemnons, vorgestellt sei, welche auf diese Art ihrem Vater auf seinem Grabe die letzte Ehre erweist, so wie Aeschylus und Sophokles sie vorstellen.<sup>1)</sup>

Wenn man nun diesen ersten Grundsatz der von mir beobachteten Methode annehmen wird, daß man nämlich, wovon ich so viele Beweise habe, nicht voraussetzt, auf alten Denkmälern leere Gegenstände abgebildet zu finden; so wird man sich desto mehr von dem durch mich aufgestellten und vor Augen gehaltenen zweiten Grundsatz überzeugen, daß nämlich auf diesen Denkmälern Gegenstände vorgestellt seien, die man in der Fabellehre und heroischen Geschichte aufsuchen muß. Von diesem Grundsatz habe ich zuerst die Haltbarkeit, sodann den Nutzen zu beweisen, und endlich dasjenige zu widerlegen, was man dagegen einwenden könnte.

Die Haltbarkeit desselben wird erstlich jedem einleuchten, der bedenket, daß, so wie Simonides die Malerei eine stumme Poesie nennet,<sup>2)</sup> und nach dem Plato das Wesen derselben in der Fabel besteht:<sup>3)</sup> also auch der Künstler, um sich als Dichter zu zeigen und der poetischen Phantasie ein desto freieres Feld zu öffnen, eben so wie dieser Gegenstände aus der Fabellehre wählen müsse. Zweitens wird sich diese Haltbarkeit offenbaren, wenn man in den alten Autoren, vornehmlich im Pausanias, die Beschreibung der Bildhauereien und Malereien, wel-

1) Aeschyl. Choëph. v. 85. 127. Sophocl. Antigon. v. 435.

2) Plutarch. de gloria Atheniens. initio. [Sympos. t. 8. p. 980. edit. Reisk.]

3) Phædon. p. 23.

che in Tempeln und öffentlichen sowohl als besondern Gebäuden befindlich waren, lieset, und auch die übrig gebliebenen Kunstwerke betrachtet, (es versteht sich, daß ich hier immer von ernsthaften Vorstellungen rede,) auf welchen man nicht das Geringste findet, das nicht aus der Fabellehre und aus dem Homerus genommen wäre. Horatius gibt davon in folgenden Versen einen Grund an:

— — — — Tuque

*Rectius Iliacum carmen deducis in actus,*

*Quam si proferres ignota indictaque primus; 1)*

bei der Gelegenheit, da er von dem Stoffe spricht, den der Dichter, und zwar besonders der Trauerspieldichter, wählen soll. Diesem ertheilet er die Vorschrift, lieber Gegenstände aus der Ilias zu nehmen, als ganz neue zu erfinden, die noch von keinem andern Dichter bearbeitet worden. Nun schließe ich, daß die griechischen Künstler eben diesen Grundsatz befolget haben, ja, daß Horatius ihn von den griechischen Dichtern und Künstlern gelernet habe, so daß von dieser bessern Partei: *rectius deducis in actus*, die letztern bewogen worden seien, Gegenstände aus der Fabellehre und aus den Gedichten des Homerus vorzustellen. So viel ist gewiß, daß nicht nur die Griechen, sondern auch die Römer, seitdem sie an der griechischen Literatur Geschmack fanden, sogar ihre Kinder, ehe sie dieselben in irgend einer andern Wissenschaft unterrichten ließen, zur Lesung des Homerus anhielten, und dieser Dichter wurde von einem jeden, der sich auf die Philosophie oder auf die Kunst der Zeichnung legete, auswendig gelernet. Auf diese Art wurden seine Gedichte die allgemeine Quelle, aus welcher sowohl die Trauerspieldichter als die:

1) Ad Pis. v. 128 — 130.

Künstler den Stoff zu ihren Werken nahmen, und beide waren versichert, daß dieselben von jederman, der sie anhörte oder anschauete, verstanden würden. Da die Gedichte Homers ferner mit den übrigen Traditionen der Götterlehre durch das engste Band verknüpft waren, so wurden sie zugleich für eben so viele die Religion betreffende Nachrichten gehalten, und diese deswegen in den Schulen bei der Lesung dieses Dichters förmlich gelehret. Man machte dabei den Anfang von der Vereinigung des Uranus oder des Himmels und der Erde, und dieses ganze Systema der Fabellehre bis zur Wiederkunft des Ulysses nach Ithaka, welches der mythische Cirkel, *κυκλος μυθικός*, genant wurde,<sup>1)</sup> war nunmehr das weite Feld, auf welchem sich die Kunst übete. Von dem Worte *κυκλος*, in diesem Sinne genommen, glaube ich, wurden diejenigen Autoren, welche sich in ihren Schriften über diesen ganzen Cirkel oder wenigstens über dasjenige, was die Ilias und Odyssee in sich begreift, *Cyclii* genant. Daraus würde sich erklären lassen, was Horatius gleich nach den oben angeführten Versen sagt, und was bisher, so viel ich weiß, nicht gut verstanden worden ist:

Nec sic incipies, ut scriptor *Cyclius* olim:

Fortunam Priami cantabo et nobile bellum.<sup>2)</sup>

Doch dies sei nur im Vorbeigehen gesagt. Wahr ist es, wie ich schon bemerkt habe, daß Homerus der große Lehrer der griechischen Künstler gewesen, und jeder, der die Bedeutung ihrer Vorstellungen zu wissen wünschete, mußte daher zu dem Dichter selbst seine Zuflucht nehmen, um sich Aufklärung darüber zu verschaffen.

1) Procl. chrestomath. ap. Phot. biblioth. p. 521.

2) Ad Pis. v. 136 — 137.



Von eben diesem von mir aufgestellten Grundsatz, welcher schwer zu erklärende Vorstellungen zum Augenmerke hat, sind folglich alle die zu Ehren der Kaiser errichteten öffentlichen Denkmale und der größte Theil ihrer Münzen, so wie auch die der Könige und Städte, ausgeschlossen; weil sie bis auf einige darauf angebrachte Symbole, die etwas dunkel bleiben könnten, auf die damaligen Zeiten anspielen, wie z. B. die marmornen Denkmale der Kaiser, auf welchen ihre Thaten vorgestellt sind.

Ich komme nunmehr zum Beweise des Nutzens dieses Grundsatzes, wobei man bedenken muß, daß, wenn man von den alten Denkmalen die Vorstellungen aus der nicht fabelhaften Geschichte ausschließet und sich blos auf die Fabellehre einschränket, der Geist des Altertumsforschers in engere Gränzen eingeschlossen bleibt und mit weniger Zerstreuung das weite Feld der alten Vorstellungen durchläuft, indem er sich leichter auf einen einzigen Gegenstand fixiren kan, als jemand, der sich mit seinen Gedanken in die spätere Geschichte der Griechen und Römer verlieret. Ich habe das, was ich hier sage, genug selbst erfahren, als ich die wahre Bedeutung des Bruchstücks eines Basreliefs, das in diesem Werke unter Numero 127 aufgeführt ist, gern auffuchen wollte. Die erste Idee, welche mir dabei in Gedanken kam, war die Geschichte des Arztes Philippus, von welchem erzählt wird, daß er einst, als er dem kranken Alexander dem Großen einen Trank reichete, beschuldigt worden, ihm Gift statt der Arznei geben zu wollen; daß ihn aber Alexander bei sich freigesprochen und mit dem größten Zutrauen zu ihm die Arznei unerschrocken ausgetrunken habe. Nun ist aber die Figur, die man für den Alexander halten könnte, nakend oder heroisch und ohne Diadema vorgestellt; die andere hingegen, die ich für den Arzt hielt, hat ein Diadema. Wie

schicket sich aber wohl die Maffheit für Alexander und das Diadema für seinen Diener? Ist nicht die folgende Erklärung, die ich im Homerus fand, viel schiflicher, daß der vermeintliche Arzt nämlich Nestor sei, wie er dem verwundeten Machaon einen Becher mit Wein zur Labung reichet?

Daraus, daß man bis izo das gar zu weite Feld der ganzen Fabellehre, der griechischen und römischen Geschichte durchlaufen wollte, um zu finden, was in so vielen und so verschiedenen Werken der alten Künstler vorgestellet sein könnte, ist das erfolgt, was nothwendig daraus erfolgen mußte: die aus einem so weiten Felde hergenommenen Erklärungen haben den Geist der Gelehrten so sehr ermüdet, daß endlich alle ihre Vermuthungen bei der Entzifferung des Geheimnißvollen dieses oder jenes Werkes sich auf die Geschichte und auf Begebenheiten eingeschränket haben, die uns bekänter sind, weil sie näher an unsere Zeiten gränzen. Da wir ihre Methode befolgten, haben Homerus und die Fabellehre angefangen, für uns ganz unbekänte Länder zu werden; und da diese Ausleger in Rom selbst waren, wo so viele Werke der Alten vor Aller Augen liegen: so sind wir um so mehr geneigt, ihnen Glauben beizumessen, und sie selbst finden es um so leichter, zu behaupten, daß daselbst Züge aus der römischen Geschichte abgebildet seien. Sie erfuhren daher immer weniger von den schönsten Manieren, welche die alten Künstler befolgten, um etwas ganz anderes, als man glaubet, vorzustellen.

So wird man z. B. die in der Fabelgeschichte so berühmte, durch die Dioskuren veranstaltete Entführung der Töchter des Leucippus, die ich unter Numero 62 aufstelle, ohngeachtet der Mühen, wodurch sich diese Söhne Jupiters und der Leda so sehr auszeichnen, etwa für den Raub der Cabineri-

nen ausgeben; <sup>1)</sup> so wie man die nämliche Geschichte in zwei andern vortreflichen Werken hat finden wollen, auf welchen der Streit Agamemnons und Achillis wegen der Briseis vorgestellt ist, und wovon ich eines ebenfalls in diesem Werke unter Numero 124 beibringe; wiewohl ich recht gut weiß, daß der Raub der Sabinerinnen auch auf einigen Münzen abgebildet ist. <sup>2)</sup> Wollte man auf eben die Art der Meinung dieser Ausleger folgen, so würde man auf einem Musaico, das unter Numero 66 zu sehen ist, die Kleopatra finden, welcher Marcus Antonius die Hand reicht, um ihr aus dem Schiffe steigen zu helfen, da doch vielmehr Hesione, die Tochter Laomedons, wie sie dem Seeungeheuer ausgesetzt ist, und von Herkules, der sie hernach seinem Gefährten Telamon zur Gemahlin gibt, befreiet wird, darauf vorgestellt ist. Wie weit sind ferner diejenigen von der Wahrheit entfernt, welche behaupten, auf zwei erhobenen Werken den Mars mit der Ahea Sylvia zu sehen: da wir hingegen, sobald wir die Geschichte bei Seite setzen und uns an die Fabellehre halten, bald wahrnehmen werden, daß Thetis, von der Liebe des Peleus überwältigt, darauf abgebildet sei. Das eine von diesen erhobenen Werken wird unter Numero 110 aufgeführt. Nicht weniger irren sich diejenigen, welche geglaubet haben, daß in der auf dem Grabe des Achilles getödeten Polyxena, die unter Numero 144 zu sehen ist, Lucretia vorgestellt sei, wie Sextus Tarquinius ihr Gewalt anthut, <sup>3)</sup> oder daß in der Figur des Diomedes, der den Kopf des von ihm getödeten Dolon in der Hand hat, Dolabella mit

1) Bartoli admir. antiq.

2) Pedrusi Mus. Farnes. t. 6. tav. 8. n. 5.

3) Scarfo letter. p. 61.

dem abgehauenen Kopfe des Trebonius, der mit zu den Verschwornen gegen den Julius Cäsar gehörte, zu nehmen wäre.<sup>1)</sup>

Doch, da ich einmal von den erhobenen Werken zu den Statuen gekommen bin, so will ich noch weiter bemerken, wie weit die romanisirenden Ausleger fernerhin durch Beilegung der Namen von der Wahrheit abgewichen sind. So haben sie z. B. die Sekuba im Museo Capitolino unter dem Namen einer Präfica bekannt gemacht;<sup>2)</sup> die Leukothoea in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani, die ich unter Numero 54 habe in Kupfer stechen lassen, hat lange Zeit hindurch für die Göttin Numilia gegolten;<sup>3)</sup> in dem berühmten Schleifer in der Galerie des Großherzogs von Toscana,<sup>4)</sup> den man mit Hülfe mehrerer erhobenen Werke und geschnittenen Steine sehr leicht für den Skynthen hätte erkennen mögen, der das Messer schleifet, um den Marsyas damit zu schinden, sahe man lieber jenen Sklaven, welcher die vom Catilina gegen den römischen Senat angesponnene Verschwörung entdeckte.<sup>5)</sup> Eben dieses könnte man noch von so vielen andern Statuen sagen, wie z. B. von dem berühmten Grupo in der Villa Ludovisi, einem Werke des griechischen Bildhauers Menelaos, worin ein jeder, der mit der Fabellehre bekannt ist, die in ihren Stieffsohn Hippolytus verliebte Phädra sehen wird. Da man nun gern auch dieses Werk auf eine Begebenheit aus der römischen Geschichte

1) Ibid. p. 58.

2) Mus. Capitol. t. 3. tav. 62.

3) [Ist Bafchus.]

4) Maffei raccolta di Stat. tav. 41.

5) [G. d. R. 11 B. 1 R. 10 S. Note.]



deuten wollte: so fing man damit an, daß man sagete, es sei Papirius mit seiner Mutter hier vorgestellt.<sup>1)</sup> Diese Meinung verfocht man hernach mit so vieler Hize, daß ein übrigens einsichtsvoller Scribent, statt in der Figur des Jünglings Bestürzung über den Antrag seiner Mutter, die ihn zur Blutschande verleiten wollte, wahrzunehmen, ein boshaftes Lächeln darin siehet, so wie es sich für das gewöhnliche Betragen des Papirius gegen seine Mutter schiße.<sup>2)</sup>

Weniger kan man es tadeln, daß man einem andern sehr schönen Grupo, das ehemals im Kabinet der Königin von Schweden, izo aber zu S. Ildefonso in Spanien, existirt, die Namen des Kastor und Pollux, oder wie Maffei glaubet,<sup>3)</sup> des Phosphorus und Hesperus, beigeleget hat. Hätten indessen die Gelehrten bei der Erforschung des Inhalts desselben ihre Zuflucht zur heroischen Geschichte genommen, so würden sie sich vielleicht der wahren Bedeutung mehr genähert haben. Dieses Werk stellet nämlich zwei ganz nackte Jünglinge vor, von denen der erste eine Schale in der rechten Hand hat, mit der linken aber den anderen umfasset, der auf einen Altar zwischen Beider Füßen eine Tafel hält und eine andere auf der Schulter hat. Diesem Jünglinge zur Seite steht eine kleine weibliche bekleidete Figur, mit einem Kasten oder Gefäße auf dem Kopfe und in der Stellung, als wollte sie einen Finger der rechten Hand den Lippen nähern, und mit der andern Hand hebet sie das Gewand etwas in die Höhe. Um dieses Grupo mit desto mehr Deutlichkeit zu erklären, habe ich es für

1) [Ebendas. 11 B. 2 K. 29 — 30 S.]

2) Du Bos, réflex. sur la poésie. t. 1. p. 372.

3) Raccolta di Stat. tav. 121.



rathsam gehalten, dasselbe auf der letzten Seite vor der Vorrede in Kupfer stechen zu lassen. <sup>1)</sup>

Ob ich nun gleich nicht, wie bei dem vorhergehenden Grupo, meine von der gemeinen Meinung verschiedene Vermuthung mit gleicher Zuversicht vorlegen kan: so unterwerfe ich sie doch, da ich gerade nichts Unwahrscheinliches darin finde, der Untersuchung des Lesers. Ich glaube, nämlich, daß in diesem Grupo die Freundschaft des Orestes und Pylades und zugleich der Anfang der Elektra, eines Trauerspiels des Euripides, vorgestellt sei. Die beiden Jünglinge, welche bei den Alten zu den berühmtesten Mustern wahrer Freundschaft gerechnet wurden, <sup>2)</sup> scheinen mir nämlich im Begriffe zu sein, den traurigen Vorsatz auszuführen, die Mutter des Orestes, Klytämnestra, und ihren Buhlen Agasthus umzubringen und so die Ermordung des Agamemnon zu rächen, auf dessen Grabe sie, nach Art der Opfernden umkränzt, ein Stük Vieh nebst angezündetem Holze opfern. <sup>3)</sup> Dieses Grab scheint durch den kleinen niedrigen Altar angedeutet zu sein, welcher gerade so wie diejenigen gestaltet ist, die man auf die Grabhügel der Verstorbenen zu setzen pflegete. Auch nennet Aeschylus das Grabmal des Agamemnon's einen Altar. <sup>4)</sup> Das Vorhaben, mit welchem sie umgehen, scheint durch die Tafel ausgedrückt zu sein, welche meiner Voraussetzung zufolge Orestes auf der Schulter in die Höhe gerichtet hält, gleichsam als wenn er einen Schlag damit geben und anzeigen wollte, daß er die heilige Berrichtung verges-

1) [Unter den Verzierungsbildern Numero 6.]

2) Bion. Idyll. ap. Fulv. Vrsin. p. 245.

3) Euripid. Electra. v. 90.

4) Choëph. v. 104.

sen habe, und das, was er in die Höhe hebet, um damit zu schlagen, ein Gewehr und keine Fabel sei. In dieser Stellung könnte man unserm *Drestes* auch das Beiwort *δασπλητης*, der mit der Fabel schlägt,<sup>1)</sup> geben, so wie man der *Hefate* das Beiwort *δασπλητης* gab. Zu dieser vorhabenden Rache schifet sich auch der etwas niederhängende Kopf der andern Figur, indem man darin ein tiefes Nachdenken, das mit einem wichtigen Unternehmen beschäftigt ist, wahrnimmt; und daher drückt ihre Stellung mehr den Affect der Freundschaft, als die Aufmerksamkeit auf das Opfer aus. In der weiblichen Figur endlich scheint der Künstler uns seinen Gegenstand vor Augen zu legen; den sie stellet wahrscheinlich *Elektra*, des *Drestes* Schwester vor, welche in dem Augenblicke, da dieser mit seinem Freunde am Grabe seines Vaters steht, vom *Euripides* mit einem Gefäße voll Wasser auf dem Kopfe eingeführt wird,<sup>2)</sup> um ihren damaligen Stand anzudeuten, da der Buhle ihrer Mutter sie mit einem bloßen Landmanne verheirathet hatte. Selbst das Stillschweigen, das sie durch die Haltung der Hand ausdrückt, kan meine Meinung unterstützen, indem das Vorhaben ihres Bruders sehr geheim gehalten werden mußte.<sup>3)</sup>

Man mag indessen gegen meine Meinung, daß in den Werken der alten Bildhauer statt wirklicher Begebenheiten aus der Geschichte vielmehr Gegenstände

1) Conf. Palmer. exercit. in auctor. Græc. p. 793.

2) L. c. v. 55.

3) [Es ist schon oben bemerkt worden, daß in diesem Gruppo die Figur mit der Schale ursprünglich ein *Apollo Sauroktonos* gewesen, wie sich offenbar aus der Vergleichung ergibt, und also die übrige Verschiedenheit gewiß nur von einer neuern Restauration herrührt, welche ohne Zweifel auch bei den zwei andern Figuren statt finden wird.]

aus der Fabellehre vorgestellt seien, auch anführen, daß alle Attribute und Gebräuche auf einigen geschnittenen Steinen und Münzen wirkliche Begebenheiten aus der Geschichte verrathen, wie z. B. aus dem Leben Alexanders des Großen und aus der Geschichte der Römer: so verlieret doch dadurch der von mir aufgestellte Grundsatz nichts von seiner Festigkeit; den was die Thaten Alexanders betrifft, so waren dieselben eben so allgemein bekant, wie die Fabelgeschichte und die Thaten der alten Helden, also in der Einbildung der alten Künstler gleichsam einheimisch. Wenn ich daher behauptete, daß diese sich blos an die Fabellehre hielten; so begreife ich darunter auch die Geschichte dieses Königs, welcher, um sie desto enger mit der Fabellehre zu verbinden, sich rühmete, daß er ein Abkömmling des Achilles sei, des berühmtesten unter den alten Helden. Allein wie viele Denkmale dieser Art gibt es wohl? Ohne zu behaupten, daß nicht noch andere entdeckt werden könnten, gibt es, so viel ich weiß, izo nur ein einziges, die Unterredung dieses Königs mit Diogenes, welches von mir unter Numero 174 beigebracht ist. Außerdem haben wir noch Nachricht von einer Schale, um welche herum die Thaten eben dieses Königs in sehr kleinen Figuren vorgestellt waren.<sup>1)</sup>

Eben dieses mag man auch von geschnittenen Steinen und Münzen, und wenn man will, auch von einigen Rückseiten der Schaumünzen sagen; den wenn wir auf solchen Werken auch nicht gerade Gegenstände aus der Fabellehre vorgestellt sehen, so enthalten sie doch wenigstens Begebenheiten aus der allerältesten Geschichte Roms, die an die Fabelgeschichte gränzen oder, besser zu sagen, mit derselben auf das engste verbunden sind, wie z. B. der kurz vorher angeführ-

1) Trebellii Pollion. trig. tyrann. in *Quieto*.

rete Raub der Sabinerinnen. Außerdem siehet man auch auf einer Schaumünze des Antoninus Pius den Augur Navius, wie er den Stein mitten von einander schneidet<sup>1)</sup> und auf einer andern eben dieses Kaisers den Horatius Cocles, wie er über die Tiber schwimmt.<sup>2)</sup> Aus eben diesem Grunde und wegen des Wunderbaren, welches in der Erzählung von dem Schiffe liegt, in welchem das Bildniß der Cybele von Pessinus nach Ostia gebracht, und, da es auf keine Art und Weise in die Mündung des Flusses einlaufen konnte, um nach Rom zu gelangen, von der Vestalin Claudia mit ihrem Gürtel hineingezogen wurde:<sup>3)</sup> wegen dieses Wunderbaren, sage ich, und wegen des mythologischen Bildes muß man glauben, daß diese Begebenheit auf einer Schaumünze der Faustina, Gemahlin des Antoninus Pius<sup>4)</sup> und auf zweien Marmorwerken abgebildet sei, wovon das eine im Palaste Colonna, das andere im Museo Capitolino befindlich ist. Ich kann mich daher nicht überzeugen, daß eine andere Schaumünze, die weder ich selbst, noch derjenige, der uns Nachricht davon gibt, gesehen hat,<sup>5)</sup> eine Arbeit älterer Zeiten sei. Diesem Scribenten zufolge war auf der Rückseite derselben auf der einen Hälfte das Bildniß des Marcus Coriolanus an der Spitze des Heers und im Begriffe, gegen sein eignes Vaterland zu fechten; auf der andern Hälfte aber seine Mutter und Gattin, die ihm mit ihren Kindern entgegenka-

1) Vaillant. nummi imperat. max. mod. p. 122. [Cic. de divinat. I. 17.]

2) Venuti nummi Alb. Vatic. tab. 23.

3) [Sueton. in Tib. c. 2. Cic. de harusp. rep. c. 13. Ovid. fast. IV. 305.]

4) Venuti tab. 27.

5) Vaillant. l. c. p. 133.



men; so wie auch in einem Grupo in der Villa Borghese niemand, der es gesehen hat, den erwähnten berühmten Römer, von seiner Gattin begleitet, erkennen wird, wie Jakob Gronovius darin zu sehen glaubet. <sup>1)</sup> Auch beweiset das alte Gemälde, das sich in den Wänden des Titus erhalten hat, und auf welchem man dieselbe Geschichte wie auf der eben genannten Schaumünze vorgestellt zu sein glaubet, nicht wider meine Meinung. <sup>2)</sup> Den außerdem, daß der Kupferstich ganz von dem Gemälde verschieden ist, findet sich auf diesem eine Begebenheit abgebildet, die in einem eingeschlossenen Orte vorgefallen ist, welches doch bei der Unterredung des Coriolanus mit seiner Mutter und Gattin, die auf offenem Felde gehalten wurde, nicht statt finden kan. Man muß daher dieses Gemälde vielmehr auf den Hector und die Andromache beziehen, um so mehr, da die weibliche Figur, welche mit dem angeblichen Coriolanus spricht, nicht bejahrt, wie sie auf dem Kupferstiche erscheint, sondern noch jung ist.

Weit größer ist die Anzahl der geschnittenen Steine, als die der Münzen, auf welchen Gegenstände aus der römischen Geschichte eingeschnitten sind; allein auch diese beschäftigen sich blos mit der allerältesten Geschichte, die, wie ich schon gesagt habe, mit der Fabellehre zusammenhänget, und sind folglich meinem Systema ebenfalls nicht zuwider; wohin unter andern auch diejenigen gehören, auf welchen Mucius Scävola erscheint, wie er die rechte Hand ins Feuer hält: <sup>3)</sup> wiewohl ich übrigens bemerkt habe, daß die geschnittenen Steine, auf

<sup>1)</sup> Thesaur. antiquitat. Græcar. tab. 78.

<sup>2)</sup> Bartoli admir. antiq. tab. 83.

<sup>3)</sup> [Beschreib. der geschnitt. Steine, 4 Kl. 2 Abth.]



welchen man die eben erwähnte Geschichte vorgestellt siehet und für die bessern ausgibt, <sup>1)</sup> Arbeiten unserer Zeiten und um andere damit zu betrügen gemacht sind; welche Bedenklichkeit uns bei so vielen andern geschnittenen Steinen aus dieser Klasse aufstoßen kan.

Noch könnte man gegen meine Meinung zwei Schilde anführen, die man für angelobte <sup>2)</sup> ausgibt, und zu denen gehören, welche man auf einigen Münzen der Kaiser geprägt siehet. Auf beiden soll die Enthaltbarkeit des Scipio vorgestellt sein; aber wenigstens ist der eine davon, den Dodwell so sehr empfiehlt, <sup>3)</sup> neu, was auch schon andere Kenner vor mir bemerkt haben. <sup>4)</sup> Der zweite, der sich im Kabinet des Königs von Frankreich befindet und noch einen größern Ruf hat, ist unstreitig wirklich alt. Allein wer siehet den dafür, daß auf demselben auch in der That die Enthaltbarkeit des Scipio vorgestellt sei, und er aus den Zeiten des Scipio selbst herrühre, wie Spon <sup>5)</sup> und viele nach ihm behaupten? <sup>6)</sup> Die darauf erhoben gearbeitete Hauptfigur ist zur Hälfte von oben nackt, ein anderer Krieger aber völlig nackt. Alles ist so angeordnet, daß man, wenn ich nicht irre, weit schicklicher auf diesem Werke, statt des Scipio, die Briseis abgebildet sehen kan, wie sie dem Achilles wieder

1) Mus. Flor. gemm. t. 2.

2) [Clypei votivi.]

3) Dodwelli de parma equestri Woodward. dissertatio.

4) De Boze, dans la dissertat. de Melot sur la prise de Rome par les Gaulois, p. 16.

5) Recherch. d'antiq. dissert. 1.

6) Histoire de l'Academie des inscript. t. 9. p. 154.

zugestellet wird und dieser sich mit Agamemnon ausföhnet. <sup>1)</sup>)

Ohne indessen noch mehr Beispiele anzuführen, erstreckt sich der Nutzen dieses Grundsatzes auch auf die Allegorie, welche nach der von mir angegebenen Methode mit vielen Bildern bereichert werden könnte. Ich will darunter nur dasjenige anführen, wodurch die brüderliche Liebe und zugleich die Übereinstimmung des Charakters unter Blutsverwandten angedeutet wird. Das Symbol der Idea dieser Eigenschaft siehet man auf einer sehr seltenen Schaumünze der Stadt Philadelphia mit dem Bildnisse des Kaisers Trajanus Decius. <sup>2)</sup>) Es befinden sich nämlich drei Figuren darauf, wovon eine die Iphigenia vorstelllet, welche das Bildniß der Diana aus dem Tempel der Göttin, der ebenfalls darauf angedeutet ist, wegträgt; die beiden andern Figuren aber sind Drestes und Pylades. Das Bild selbst wird auf eben dieser Münze durch die Inschrift: OMONOIA, Concordia, Übereinstimmung der Gedanken und des Willens, erklärt. Es spielet auf den Namen der Stadt Philadelphia an, welcher Liebe zwischen Brüdern und Schwägern bedeutet. Diese Rückseite der gedachten Münze ist übrigens, so viel ich weiß, noch von niemanden erklärt worden, selbst von demjenigen nicht, der sie bekannt gemacht hat.

Ich verlange indessen nicht, daß man blos wegen dessen, was ich hier gesagt habe, mein System annehme; sondern ich verweise meine Leser auch auf dasjenige, was ich bei Gelegenheit der Erklärung

1) [Versuch einer Allegorie, S. 30. G. d. R. 11 B. 1 K. 1 — 4 S.]

2) Vaillant numm. mus. de Camps. p. 37.

der Denkmale, die ich in diesem Werke vorlege, darüber noch beibringen werde.

Nachdem ich nun alles vorgebracht habe, was ich für nothwendig hielt, um den Leser von meinen Beweggründen zur Herausgabe dieses Werkes, von den darin enthaltenen Denkmalen und von meiner Methode bei Erklärung derselben gehörig zu unterrichten, überlasse ich mich im übrigen den geneigten Gesinnungen derjenigen, welche einsehen können, daß man mit so vielen Materialien eine noch einmal so große Fabrik hätte anlegen können, wenn ich die Gelehrsamkeit nicht mit den Fingern, sondern, wie man zu sagen pfleget, mit Scheffeln hätte austreuen wollen. Es könnte daher vielleicht gerade die Präcision dieser meiner Arbeit, die ich bloß unternommen habe, um die alten, entweder bisher noch nicht herausgegebenen, oder wenig bekannten und bis izo dunkeln Kunstwerke zu erklären, einigen Werth geben.

Ich kañ am Ende dieser Vorrede nicht umhin, meine Leser vor der ungetreuen Auslegung meiner im Deutschen in der Geschichte der Kunst des Altertums geäußerten Gedanken, die man neulich in's Französische übersezet hat, zu warnen, besonders in Ansehung der Geschiklichkeit und der Talente, welche die heutigen Nationen für die Kunst selbst bis izo hatten und noch haben. Diese Untreue in der Übersezung werden diejenigen, welche beide Sprachen verstehen, leicht finden können.<sup>1)</sup> Wenn daher in dem gegenwärtigen Werke einige Ausdrücke vorkommen sollten, die man, entweder weil man sich nicht Mühe genug gegeben, meine Gedanken zu verstehen, oder aus Bosheit so auslegen könnte,

1) [Biographie, S. 114.]

als wollte ich einige von den heutigen Nationen dadurch beleidigen, so können meine Leser versichert sein, daß meine gebrauchten Ausdrücke ganz etwas anderes bedeuten, da sie lediglich zur Absicht haben, zu unterrichten.

---





# Vorläufige Abhandlung

zu den

Denkmalen der Kunst des Altertums.

---

[Diese vorläufige Abhandlung ist ein Compendium der Geschichte der Kunst des Altertums, daher die vielen Nachweisungen auf Noten daselbst, die man hier nicht wiederholen wollte.]

# Vorläufige Abhandlung

von der

Kunst der Zeichnung der alten Völker.

---

## Erstes Kapitel.

Von dem Ursprunge der Kunst der Zeichnung.

§. 1. Die ersten Versuche in der Kunst der Zeichnung waren eben so unförmlich, als jedes Thier bei seiner Geburt ist; daher sie, wenn gleich von Künstlern hervorgebracht, die der Heimat und den Sitten nach himmelweit verschieden sein mögen, nichts desto weniger einander ähnlich sehen; wie Samenförner, von welchen man nicht sagen kan, ob eine gewisse Pflanze vielmehr aus diesem als aus einem andern hervorkeimen werde. Nachdem diese Versuche mit der Zeit zur Vollkommenheit gediehen waren, zeigten sie allmählig dasjenige, was bei den Meistern der Kunst der Charakter heisset, und was wir der mehrern Klarheit wegen, Verschiedenheit der Büge, der Gestalt und Eigenheit bei diesem oder jenem Volke nennen wollen.

§. 2. In diesem Betrachte kan ich denjenigen nicht beistimmen, welche ohne irgend eine Unterscheidung dafür halten, daß die Agyptier, so wie sie zuerst die Kunst der Zeichnung ausgeübt, auch darin die Lehrer der Etrurier und Griechen gewesen seien.

Um zu glauben, daß die ersten Keime derselben sowohl in Etrurien und in Griechenland, als in Aegypten, durch eine Art von Nothwendigkeit entstanden seien, darf man nur erwägen, daß die Kunst der Zeichnung, so wie die Poesie, bei den Völkern eine Tochter des Vergnügens ist, und das Vergnügen zufolge der Erfahrung eben so nothwendig für die Menschheit ist, als andere Dinge, ohne welche sie nicht bestehen kan. Doch, ohne anzunehmen, daß die Kunst der Zeichnung bloß dem Vergnügen diene: wie würde das Leben beschaffen sein, wenn man entfernten Freunden und der Nachwelt nicht das, was man wünschet, durch Hülfe der Buchstaben mittheilen könnte? Nun ergibt sich aber aus der Geschichte verschiedener Völker, daß die Kunst, Gedanken und Begebenheiten durch Bilder vorzustellen, älter ist als die Schrift.

§. 3. Ob ich nun gleich, wie gesagt, mit denjenigen nicht einerlei Meinung sein kan, welche behaupten, daß die Aegyptier Lehrer der Etrurier und Griechen in der Zeichnung gewesen: so gebe ich doch zu, daß nach Beschaffenheit die in Aegypten übliche Kunst, und alles, wovon die Zeichnung Vorbild und Anweisung ist, so wie die Verehrung der Götter, den Griechen und Etruriern von da aus mitgetheilt worden. Aber was folget hieraus? — Nichts, als daß es dieser durch die Aegyptier verpflanzten Kunst eben so erging wie der Mythologie, deren Fabeln unter dem griechischen Himmel gleichsam von neuem geboren wurden, und ganz andere Gestalten und Namen erhielten.

§. 4. Es ist wahr, niemand läugnet es und niemand kan nach meinem Dafürhalten es läugnen, daß die Etrurier und Griechen später als die Aegyptier angefangen, Figuren in menschlicher Gestalt zu bilden. Ein jeder, welcher die Geschichte kennt, weiß,

daß zu einer Zeit, wo in Griechenland schon dreißig Gottheiten verehret wurden, die Gegenstände der Verehrung eben so viele viereckichte Steine waren, welche sich in der Stadt Pherä in Achaja noch in den Tagen des Pausanias befanden,<sup>1)</sup> und nicht weniger ungestalt waren damals die Bilder der in dem übrigen Griechenlande verehrten Götter.<sup>2)</sup> Jupiter mit dem Beinamen Milichius, und Diana Patroa zu Sicnon waren zwei Säulen,<sup>3)</sup> so wie die Venus zu Paphos eine Säule war;<sup>4)</sup> auch Amor selbst<sup>5)</sup> und die Grattien waren in den ältesten Zeiten bloße Steine.<sup>6)</sup> So konnten die Agyptier, welche ihre Götter schon in menschlicher Gestalt geformt hatten, wohl keinen Einfluß auf diese Werke haben, an welchen man keine, oder doch nur eine geringe Kunst wahrnahm.

§. 5. Auf diese Bilder, welche man eigentlich nicht also nennen kan, weil sie aus der Hand der Steinmezen und Zimmerleute hervorgegangen, wurden mit der Zeit von der etwas weiter vorgerückten Kunst Köpfe gesetzt, wodurch ein Gegenstand der Gottesverehrung entstand, und sich ein Bild von dem andern zu unterscheiden anfing. Um die Etrurier und Griechen unter einen Gesichtspunkt zu stellen, und um zu zeigen, daß, was ich von den einen sage, auch von den andern gelte, führe ich unter vielen andern Beispielen nur eine etrurische Schale an, worauf man den Gott Terminus und den Gott Prias-

1) Pausan. l. 7. c. 22.

2) Ibid. l. 8. c. 31. 32. 35. [G. d. R. 1 B. 1 R. 8 S.]

3) Pausan. l. 2. c. 9.

4) Maxim. Tyr. diss. 8. §. 8. See.

5) Pausan. l. 9. c. 27.

6) Ibid. l. 9. c. 38.

pus am Fuße des Thrones von Jupiter siehet. <sup>1)</sup> Daher wurden nach dem Muster dieser göttlichen Klöße noch in spätern Zeiten viele Jupiter gebildet, die man gemeiniglich Terminales nannte, und auch die Bildnisse berühmter Männer erhielten dieselbe Gestalt.

S. 6. Mit der Zeit wuchs die Kunst, und die also mit Köpfen versehenen Klöße verloren von ihrer Unförmlichkeit um so mehr und wurden desto gefälliger, je größer die Geschicklichkeit war, welche die Verfertiger derselben erworben hatten. Nunmehr zeigte man ausser dem Kopfe auch diejenigen Theile noch an, welche den übrigen menschlichen Körper ausmachen; aber sie waren so beschaffen, daß sie nicht die mindeste Action gaben. Die Füße blieben geschlossen und dicht beisammen, wie man noch an vielen kleinen etruskischen Figuren von Erz siehet, und wie nach der Ansicht oder Kenntniß des Apollodorus das Palladium Trojas war, <sup>2)</sup> oder desgleichen wir es auf verschiedenen geschnittenen Steinen abgebildet sehen. Eben so ist auf einer sehr schönen erhobenen Arbeit der Villa Borghese die von Kasandra umarmte Pallas von der Mitte bis unten eine bloße Herma, weñ mich nicht ein Gewand mit geraden und kleinen Falten, das diesen Theil bedeckt, und der Schein von parallelen, dicht aneinander geschlossenen Füßen trügen.

S. 7. Ich sehe izo, daß ich, um meine Behauptung zu beweisen, die Etrurier und Griechen hätten die Kunst, von welcher hier die Rede ist, vielmehr von sich selbst, als von den Agyptiern erlernt, etwas weit abgegangen bin.

Diese Rohheit, kan jemand sagen, ist die nämli-

<sup>1)</sup> Mus. Kircher. t. 1. p. 35.

<sup>2)</sup> L. 3. c. 12. n. 5.



che, die wir in vielen Werken selbst der Ägyptier antreffen und überdies ließen sich mir, außer der untern Hälfte der Statuen, auch die gestreckten an den Seiten fest angeschlossenen Arme entgegenstellen, gerade wie wir sie an den ägyptischen Statuen erblickten. So war in Arkadien dem Athleten Arrhachion zu Phigalia, seiner Vaterstadt, in der vier und fünfzigsten Olympias eine Statue errichtet, welche dem Pausanias zufolge an den Seiten herabhängende Arme, und nicht weit von einander gesonderte Füße hatte.<sup>1)</sup> Wenn aber die Griechen, als sie schon an dreissig Gottheiten verehrten, das heißt: zur Zeit, wo die Ägyptier den menschlichen Körper, sei es auf eine steife oder belebte Art, abzubilden verstanden, denselben, statt eben dieses zu thun, als einen Stein, Klotz, oder als eine Säule vorstellten: so ist es doch wohl offenbar, daß sie, unvermögend es anders zu machen, noch nicht in der Schule der Ägyptier gewesen waren. Wollte man aber sagen, sie seien schon damals in diese Schule gekommen, als sie den menschlichen Körper noch so plump und unbeweglich abgebildet: so läuft es auf meine im Anfang geäußerte Behauptung hinaus, daß die ersten Versuche in der Kunst der Zeichnung bei allen Völkern dieselben gewesen.

§. 8. Um sagen zu können, daß die Etrurier und Griechen die Kunst der Zeichnung von den Ägyptiern erlernt haben, reicht der Grund nicht aus, daß die einen anfangs eben das thaten, was die andern gethan hatten. Wir wollen vielmehr untersuchen, ob die Griechen und Etrurier, als sie es in dieser Kunst weiter trieben, denselben Styl an ihren Werken beibehielten, welcher bei den Ägyptiern immer fortbauerte. Da wird mir gleich die so eben erwähnte

1) L. 8. c. 40.

Statue mit den nach ägyptischer Art fest an die Seiten angeschlossenen Armen entgegenhalten, welche dem Athleten Arrhachion zu Phigalia in der vier und funfzigsten Olympias, also in einer Zeit, wo sich die Griechen schon eine gute Weile mit der Zeichnung beschäftigt hatten, errichtet worden. Allein die Künste wurden in Arkadien weit weniger und viel später als in dem übrigen Griechenland getrieben; auch ist überdies, es mag mit solchen nach Ähnlichkeit der ägyptischen Figuren geformten Werken beschaffen sei wie es will, so viel gewiß, daß diese Manier, diese Art der Gestaltung, anstatt wie in Agypten vervollkommen zu werden, in Griechenland und Setrurien bei der ursprünglichen Form verblieb. Man würde mich selbst dann nicht eines andern belehren, wenn man gleich wüßte, was ich in dem folgenden Kapitel anzeigen werde, daß nämlich diejenigen Statuen in ägyptischer Manier, welche in unsern Tagen in der Villa des Kaisers Hadrianus zu Tivoli gefunden, und theils in das Museum Capitolinum, theils in die Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani gebracht worden, ägyptische Werke sind, die von griechischen Künstlern mit der Vollkommenheit gefertigt worden, deren diese Art der Gestaltung fähig war; denn derlei Werke wurden zu den Zeiten dieses Kaisers von Meistern gearbeitet, die sich für Schüler der Agyptier ausgaben, ohne es gewesen zu sein. Daher frage ich, soll man etwa die Griechen und die Setrurier Schüler der Agyptier nennen, weil sie anfangs Werke gefertigt haben, in welchen der abzubildende Gegenstand wahrlich mehr entstaltet als nachgeahmt war? Lasset uns eher, wie ich oben sagte, daraus folgern, daß es in Griechenland mit der Kunst der Zeichnung, wenn sie anders von Agypten aus dahin gekommen, eben so

wie mit der Mythologie ergangen sei: die eine wurde dort von neuem geboren, und die andere erhielt ganz verschiedene Gestalten und Namen.

S. 9. Ich bemerke noch, daß die Häfen Agyptens den Völkern jenseit des Meers erst geöffnet wurden, nachdem die Griechen jene Manier, welche sie von den Agyptiern sollen erlernt haben, schon verlassen und angefangen hatten, in ihren Werken jene Eigentümlichkeit zu zeigen, die man allgemein den griechischen Styl nennet. Wie sollten sie daher aus diesem Lande dasjenige erlernt haben, was dort keiner zu lehren wagte, oder was zu lehren, wie ich gleichfalls im folgenden Kapitel zeigen werde, verboten war? Wir wollen vielmehr den wahrscheinlichen Schluß ziehen, daß die Kunst der Zeichnung bei ihrem Ursprunge unter mehreren von einander entlegenen Völkern gleich gewesen, nicht etwa durch Mittheilung der Verfahrungsart oder der Zwecke, die sie bei ihren Arbeiten hatten, sondern durch die Natur selbst, welche überall beim Unterrichte vom Einfachen und Leichterem ausgehet. Von ihr also, und nicht von den Agyptiern, lernten die Griechen und Sctrurier zuerst rohe und steife Figuren mit Umrissen, die fast nur in geraden Linien bestanden, zu zeichnen und zu bilden, und ferner diesen Figuren den platten oder vielmehr länglich gezogenen Contur der Augen zu geben, wie ihn die Figuren der Agyptier haben, und wie man ihn an den von Dädalus, das heißt: von den ersten griechischen Künstlern gearbeiteten Statuen nach dem Zeugnisse des Diodorus sah, 1) weñ anders die von diesem Autor gebrauchte Redensart: *ομμοσι μεμυνηοτα*, nicht, wie die Neueren bisher übersezten, so viel bedeutet als *luminibus clausis*, mit zugeschlossenen Augen, sondern vielmehr,

1) L. 4. c. 76.

nach meiner Meinung, mit platten Augen; wie es sich gewiß mit den Worten: *χειλεα μεμυκοτα*<sup>1)</sup> verhält, welches halb geöffnete Lipen anzeigt, das heißt: die so länglich gezogen sind wie jene Augen; den wer könnte glauben, daß man Statuen mit zugeschlossenen Augen gemacht habe?

§. 10. Aber um wieder zur Sache zu kommen: wenn kein haltbarer Grund da ist, zu glauben, daß die Griechen zu irgend einer Zeit von den Agyptiern in der Bildhauerei unterrichtet worden, so ist bis izo noch keiner aufgefunden, um zu behaupten, daß es in der Malerei gewesen. Und in der That, zu den Zeiten Homers wurde in Griechenland die Kunst zu schnitzen und einzugraben nicht nur geübt, sondern sie war auch zu einigem Grade der Vollkommenheit gediehen, wenigstens nach der Beschreibung zu urtheilen, welche er uns von des Achilles Schilde gibt. Dagegen hat dieser Dichter nicht nur keines Gemäldes Erwähnung gethan, sondern es findet sich bei ihm nicht einmal das Wort *γραφειν* oder irgend ein anderes, welches Bilder bedeutet, die auf einer ebenen Fläche nach dem Muster der erhobenen gemacht wären.<sup>2)</sup> Hieraus schließe ich, daß bei den Griechen die Malerei, wenn sie bei ihnen nicht zugleich mit der Bildhauerei entstand, eben so wenig von den Agyptiern mitgetheilet worden; den es ist

1) Nonn. Dionys. l. 4. v. 150.

2) [Constat verbum *γραφειν*, ut *χαραττειν* et similia, ex numero *factitiorum*, *ονοματοποιημενων*, esse, et proprie *fodiendi* seu *scalpendi* significationem habere. Schol. Theocrit. VI. 18. *Γραφαι το ξισαι οι παλαιοι ελεγον*. Hesych. *Γραφαι ξισαι, χαραξαι, αμυξαι*. Hic usus manifesto deprehenditur in his locis omnibus; *Ιλ. Δ. 319. Α. 388. Ν. 559. Ρ. 599. Φ. 166. Οδυσσ. Χ. 280. Ω. 228.* — neque significationem *pingendi* habet apud Homerum. *Wolfii proleg. Homer.*]



nicht zu glauben, daß unter den Griechen, die begierig gewesen wären, die Bildhauerei von den Aegyptiern zu erlernen, keiner sollte Neigung zur Malerei gehabt haben. Im Gegentheile wird hierdurch um so mehr die Meinung widerlegt, daß die Griechen von dorthier die Bildhauerei erlernt hätten; denn waren die Aegyptier zugleich Bildhauer und Maler, so läßt sich nicht füglich vermuthen, daß die Griechen von ihnen die ersten Arbeiten in der Bildhauerei erlernt hätten, wenn dieses nicht auch in der Malerei der Fall gewesen.

§. 11. Ausserdem, daß Homer dieser Kunst gar nicht erwähnt, wird es leicht zu begreifen sein, daß sie in Griechenland später als die Bildhauerei entstanden ist, weil das Modelliren von Figuren eine handgreifliche Nachahmung der Natur ist; daher auch Kinder in Teig, Wachs oder Thon Figuren mit einer Leichtigkeit formen, welche ihnen beim Zeichnen auf dem Papiere fehlt. Der Maler, um die zu malenden Gegenstände der Natur näher zu bringen, muß ausser der Zeichnung, welche beim Bildhauer die Hauptsache ist, eine vollkommene Kenntniß der Perspective, der Beleuchtung und des Colorits haben. 1) Damit die Malerei sich der Wahrheit nähere, muß sie dem vorzustellenden Gegenstande durch Licht und Schatten, so wie durch den Widerschein Empfindung und Leben ertheilen, und alles dies in einer solchen Gemäßheit und Abstufung, daß uns der Gegenstand auf der ebenen Fläche, wo die Malerei arbeitet, wie das von der Oberfläche eines Spiegels zurückgeworfene Bild erscheine. Aber wie könnte man dieses leisten, da Licht und Schatten nicht vor Apollodorus, dem Meister des Zeuxis, bei den Griechen im Gebrauche waren? 2) Kurz, so viel

1) [Man begnügt sich im Anfang mit weniger.]

2) Plutarch, de Gloria Atheniens. princ.



das Erdichten schwerer ist, als das Arbeiten nach der Natur und Wirklichkeit: eben so viel ist auch die Malerei schwerer als die Bildhauerei.

§. 12. Alles dieses ist, wie ich sehe, noch nicht hinreichend, um zu beweisen, daß die Malerei in Griechenland später als die Bildhauerei entstanden, sondern man wird hieraus nur schließen können, daß sie wegen der vielen mit ihr verbundenen Schwierigkeiten daselbst später zur Vollkommenheit gelangt sei. Deshalb will ich zum vollständigen Beweise noch hinzufügen, daß die Kunst der Zeichnung aus dem Verlangen, Abbildungen der Gottheiten hervorzubringen, das heißt: aus der Religion und dem Götterdienst entstanden ist; aber dieser Götterdienst verlangte nur Statuen, und hätte für dieselben so eingenommen, daß man, wenn deren Urheber nicht bekannt war, glaubte, sie wären vom Himmel herabgefallen; <sup>1)</sup> war er hingegen bekannt, so half man sich, um diese Statuen nicht weniger als die andern zu einem Gegenstande heiliger Verehrung zu machen, mit dem Vorgeben, sie seien mit der Kraft der Gottheit, welche in ihnen vorgestellet werde, erfüllt. <sup>2)</sup> Die Malerei aber hatte dieses Loos nicht, und gelangte zu solcher Ehre auch dann nicht. Als man sie brauchte, die Wände der Tempel zu schmücken.

§. 13. Dieses mag hinreichen, um zu beweisen, daß dieser Theil der zeichnenden Kunst jünger sei als die Bildhauerei. Wir können also wieder einlenken, und unserm Hauptsatze zufolge sagen: daß von den schönen Künsten bei den Agyptiern, Etruriern und Griechen jede einzeln aus ihrem Samen, an welchem man nicht zu erkennen vermochte, wie un-

1) Suid. v. *Διπτερις*.

2) Joann. Philoponus contra Jamblich. *περι αγαλματ.* ap. Phot. cod. 215. p. 554. ex edit. Rotomag. 1653.

ähnlich sie einander werden dürften, hervorkeimte, und nach den drei Hauptursachen, die auf sie einwirken mußten, nämlich nach der Eigenheit, Religion und Regierung eine verschiedene Gestalt angenommen, wie ich in der Abhandlung von der Kunst der Ägyptier und Etrurier noch näher dardun werde. Im folgenden Kapitel will ich zeigen, daß die Kunst der Zeichnung bei den Ägyptiern einem Schößlinge zu vergleichen sei, der zwar anfangs gut gepflegt war, dessen Wachstum aber durch zu viele Schatten oder durch das Benagen der Würmer gehemmet worden; den sie blieb stehen, als sie auf einen bestimmten Punkt gekommen war. Im dritten Kapitel wird man sehen, daß die Kunst der Etrurier in ihrer Blüthe gewissermaßen fañ verglichen werden mit einem wilden Gewässer, welches aus der Höhe zwischen Klippen und Felsen herabstürzt, und alles, was auf dem Wege liegt, ungestüm mit sich fortreißet; den das Eigentümliche in ihrer Zeichnung wie in den daraus entstandenen Werken war, den Figuren heftige Gebärden, gezwungene Stellungen und in allen Theilen übertriebene, scharf angedeutete Umrisse zu geben. Im vierten Kapitel werde ich zeigen, daß die Kunst der Zeichnung unter den Griechen einem Flusse gleicht, dessen klares Wasser in öfteren Krümmungen ein schönes Thal durchströmet, und demselben, anstatt es zu überschwemen und seinen Erzeugnissen zu schaden, Fruchtbarkeit verleiht.

## Z w e i t e s   K a p i t e l.

---

### Von der Kunst der Zeichnung unter den Ägyptiern.

§. 1. Die Kunst der Zeichnung bei den Ägyptern hat sich nicht, wie bei den andern Völkern, von ihrem anfänglichen Style entfernt, sondern ist immer viele Jahrhunderte hindurch dieselbe geblieben, das heißt: bis zu der Zeit, wo die alte nationale Regierung unterging; wenigstens scheint sie früher nicht viel von ihrem Systema gewichen zu sein. Dieses erhellet sowohl aus den ägyptischen Statuen, welche ganz menschliche Gestalten vorstellen, als aus jenen, die mit dem symbolischen Kopfe irgend eines Thiers versehen sind. Sie gleichen immer, wenn sie auch mit noch so großem Fleisse gearbeitet sind, jenen ersten Versuchen in der Bildhauerei, welche wir bei den Etruriern und Griechen finden, und sind so wie diese alles dessen beraubt, was nur irgend einen Begriff des Schönen geben könnte.

§. 2. Von den geringen Fortschritten der Kunst bei den Ägyptern lassen sich, nach meiner Meinung, drei Ursachen angeben, nämlich die fast gleiche Gesichtsbildung unter diesem Volke, ihre mit der Religion innig verwobne Verfassung, und der Zustand, worin sich die Künstler befanden.

Was die erste Ursache, die fast gleiche Gesichtsbildung der Ägyptier betrifft, so darf man nicht zweifeln, daß ihre Künstler dasjenige, was sie in der Natur sahen, nachzubilden gesucht, wenigstens zu der Zeit, da die Kunst bei ihnen sich der früheren

Fesseln entladen hatte; auch bezeuget dieses ein heiliger Kirchenvater. <sup>1)</sup> Wie könnte man aber auch nur eine Spur von Schönheit der Züge an ihren Figuren verlangen, wenn alle oder doch beinahe alle Originale, nach welchen sie gebildet waren, die Gestalt der Afrikaner hatten, das heißt: wie diese, den aufgeworfenen Mund, das zurüktretende und fleinliche Kinn, das gesenkete und platt gedrückte Profil, <sup>2)</sup> und, um nicht nur den Afrikanern, sondern auch den Äthiopiern zu gleichen, <sup>3)</sup> bisweilen die gepletzte Nase und die dunkelbraune Farbe der Haut? <sup>4)</sup> Daher gebrauchete man in Griechenland das Wort αἰγυπτιακοί von solchen, die von der Sonne verbräunt waren, und eben deswegen haben auch alle auf den Mumien gemalete Figuren ein dunkelbraunes Gesicht. <sup>5)</sup>

1) S. Theodoret. Serm. 3. p. 519.

2) Aus anatomischen Untersuchungen, welche von mehreren Gelehrten an Mumienköpfen angestellt worden, soll sich ergeben haben, daß die Gestalt der alten Ägyptier, nach den verschiedenen Kasten verschieden gewesen; die Köpfe der gemeinen Mumien sollen eine ganz andere Stammesart als die der kostbar geschmückten verrathen. Man hat aus diesem Umstande den Schluß gezogen, daß die Bevölkerung Ägyptens doppelte Art gewesen: das gemeine Volk aus äthiopischem, die Kaste der Priester und Könige aus asiatischem, vermuthlich indischem Geblüte. Man hält auch die an Statuen bemerkte ungemeine Schwächlichkeit der Weiber über den Hüften für ein indisches Merkmal, daß ebenfalls an den Bildern der Bajaderen vorkommen soll. übrigen stimmen alle Nachrichten der alten und neuen Autoren darin überein, daß die ägyptische Gestalt bei weitem nicht so schön und so günstig für die Kunst gewesen, als die griechische. Meyer.

3) Bochart. Hieroz. part. 1. l. 5. c. 27. Diod. Sic. l. 3. c. 8.

4) Herodot. l. 2. c. 104. Propert. l. 2. eleg. 33.

5) [2 B. 1 R. 3 S. Note.]



§. 3. Übrigens rede ich nur von der Gesichtsbildung der Agyptier, ohne ihres hohen Wuchses, wenn dieses eine Schönheit ist, zu gedenken, welchen Pausanias nach einigen Zeichnamen, die er gesehen, mit der Statur der Celten verglich, <sup>1)</sup> und diese Nachricht wird durch die im Instituto Clementino zu Bologna befindliche Mumie bestätigt, welche eilf römische Palme hält. Viel weniger begreife ich unter die hier gemachete Beschreibung von der Bildung der Agyptier jene Griechen mit ihren Kindern, die sich später in Agypten niederließen; und diese hatte gewiß auch Martialis im Sinne, als er wünschte, einen schönen Knaben aus jenen Gegenden zu besitzen, <sup>2)</sup> obgleich der Dichter nicht sowohl durch die Schönheit zu diesem Wunsche veranlasset worden, als vielmehr durch die übrigen Sitten der dortigen Jugend, wie aller Griechen in Agypten, <sup>3)</sup> und sonderlich derer zu Alexandria, die mehr als irgend ein anderes Volk den Schauspielen und der Musik ergeben waren. <sup>4)</sup>

§. 4. Zum Beweise der zweiten Ursache des geringen Fortgangs in der Kunst der Zeichnung bei diesem Volke, die in ihrer mit der Religion innig verwobnen Verfassung liegt, dienet uns das von Plato angeführte Gesetz, wodurch den Künstlern verboten war, bei Verfertigung ihrer Werke von dem bisher im Lande üblichen Style abzugehen; <sup>5)</sup> so daß nach dem Zeugnisse eben dieses Autors die Statuen, die zu seiner Zeit, das ist: als Agypten unter persischer Bot-

2) L. 1. c. 35.

1) L. 4. epigr. 42.

3) Martial. l. c. v. 4. Juvenal. sat. 15. v. 45 — 46.

4) Quintil. l. 1. c. 2. Ovid. trist. l. 1. eleg. 2. v. 79 — 80.

5) De legib. l. 2. p. 656.



mäßigkeit stand, gemacht und von ihm während seines dortigen Aufenthalts gesehen worden, ganz und gar denen gleichen, die nach der Sage tausend und mehr Jahre früher gearbeitet worden.<sup>1)</sup> Mit Ausnahme der Attribute also, welche natürlich verschieden sein mußten, und wodurch ebenfalls auch in der Bewegung und Anordnung der Glieder eine kleine Verschiedenheit entstand, waren die Götterbildnisse einander völlig ähnlich.

S. 5. Man wende nicht ein, daß die Verfassung und Religion dieses Gesetz bloß den Künstlern, welche Götterbildnisse machten, nicht aber auch allen übrigen habe vorschreiben können; denn erstlich scheint die Kunst, Figuren in menschlicher Gestalt zu bilden, bei den Agyptiern auf die Götter, auf die Könige und deren Familie, und auf die Priester eingeschränkt gewesen zu sein,<sup>2)</sup> (die zur Zierde an ihren Wohnungen erhoben gearbeiteten Figuren ausgenommen<sup>3)</sup> das ist: auf eine einzige Art Bilder, weil die Götter der Agyptier Könige waren, die ehemals dieses Volk beherrscht hatten, oder wenigstens dafür gehalten wurden,<sup>4)</sup> so wie die ältesten Könige Priester waren;<sup>5)</sup> wenigstens gibt es keine Überlieferung, noch meldet irgend ein Autor, daß andern Personen daselbst Statuen errichtet worden. Zweitens war die Religion bei den Agyptiern mit ihrer Verfassung genau verflochten; daher das, was jene vorschrieb, auch durch diese geboten war. Drittens ist es immer eine Maxime ihrer Gesetzgeber gewesen, keine Neuerung vorzunehmen.

1) L. c.

2) Herodot. l. 2. c. 143. Diod. Sic. l. 1. c. 44.

3) Herodot. l. 2. c. 148 et 153. Diod. Sic. l. 1. c. 47.

4) Diod. Sic. l. 1. c. 44—45. [Nicht so richtig!]

5) Plat. de republ. p. 290.

und in ihr Land keinen fremden Gebrauch einzuführen.<sup>1)</sup>

§. 6. Die dritte Ursache endlich, daß die Kunst der Zeichnung bei den Agyptiern nicht weiter vorrückte, liegt in einem andern Gesetze, welchem zufolge alle Handwerker, und mit ihnen auch die Meister der schönen Künste ohne Unterschied zur dritten oder niedrigsten Volksklasse gerechnet wurden;<sup>2)</sup> wozu noch kam, daß der Sohn verbunden war, der Lebensart seines Vaters zu folgen, und also seinen Zustand niemals verbessern konnte.<sup>3)</sup> Es fehlten demnach die zwei Triebfedern, durch welche allein die Meister in den schönen Künsten zu den herrlichsten Werken bewogen wurden: Eigennuz und Ehrbegierde. Da überhaupt der Künstler keinen Schritt thun konnte, welcher so zu sagen sein eigen heißen durfte, was war zu hoffen? Es folgte hieraus, daß alle sowohl frühere als spätere Kunstwerke nach einer Form, und alle, wie die chinesischen Gemälde, aus der nämlichen Schule zu sein scheinen.

§. 7. Ausserdem mangelte es ihnen an einem zur Kunst der Zeichnung wesentlichsten Stücke, nämlich an der Anatomie, welche aus Eigensinn und zu großer Ehrfurcht gegen die Verstorbenen in Agypten gänzlich verboten war; daher nicht nur keine Bergliederung an Leichnamen angestellt wurde, sondern auch der Paraschistes, oder derjenige, welcher der Sitte gemäß den Schnitt in die Seite that, um die Eingeweide herausnehmen und den Leib einbalsamiren zu können, unmittelbar nach dieser Verrichtung davonlaufen mußte, um sein Leben vor den Verwandten

1) Herodot. l. 2. c. 91.

2) Id. l. 2. c. 167. Diod. Sic. l. 1. c. 74.

3) Diod. Sic. l. c.

des Verstorbenen zu retten; welche ihn nunmehr verfolgten. <sup>1)</sup>

§. 8. Nachdem ich die Ursachen kurz angeführt habe, warum die Kunst der Zeichnung bei den Agyptiern nicht zu dem Grade von Vollkommenheit gelangte, den sie hätte erreichen sollen, da sie von ihnen so viele Jahrhunderte hindurch geübet worden: muß ich nunmehr auch genau angeben, auf welcher Stufe sie stehen blieb. Hier muß man jedoch zuvor zwei oder vielleicht drei Epochen unterscheiden. Die erste hat während der uralten Verfassung dieses Landes gedauert, in welcher sich der ursprüngliche Styl ganz rein, wie ihn die Gesetze vorschrieben, erhalten hatte; die zweite während der durch die Griechen erfolgten Eroberung Agyptens, wo zuerst nach meiner Meinung dieser alte Styl einige Veränderung erlitt; und endlich die dritte, welche den Agyptiern nicht einmal eigentlich zugehört, begreift die Zeit, wo man in Rom unter den Kaisern und namentlich unter Hadrianus ein Vergnügen darin fand, Bildwerke nach ägyptischem Geschmace zu verfertigen.

§. 9. Indem wir diese Epochen also unterscheiden, ist es vortheilhaft, in Ansehung der ersten, welche die rein ägyptische Kunst umfaßt, die allgemeinen Eigenschaften des ursprünglichen Styls ebenfalls von dem abzusondern, was ihm insbesondere zukommt. Die allgemeine Eigenschaft desselben oder die Wissenschaft, welche jene Künstler von der Zeichnung hatten, besteht, wie ich schon angemerkt habe, in Umrissen der Figuren, die nur wenig von der geraden Linie abweichen, so daß es vergeblich sein würde, nach Beschaffenheit der Haltung oder Stellung an diesen Figuren, die Muskeln, Adern und Sehnen zu suchen. Ohne also bei den Merkmalen zu verweilen, welche dieses

1) Id. l. 1. c. 91.

oder jenes Götterbild haben mußte, um sich von andern zu unterscheiden, dürfen wir dreist behaupten, daß die Figuren alle einerlei Form hatten, weil man die Kunst der Zeichnung nicht weiter verstand, die wir einzig und allein auffuchen.

§. 10. Wir wollen gleichwohl die Stellungen beschreiben, um darzuthun, mit welcher Angstlichkeit sie gemacht waren. Diese Figuren stehen entweder aufrecht, oder sitzen, oder knieen; alle aber sind mit dem Rücken gegen einen Pfeiler gelehnet. Die stehenden Figuren, sie mögen männlichen oder weiblichen Geschlechtes sein, machen, wenn nicht beide Arme gerade an den Seiten herunterhängen, mit dem einen oder dem andern weiter keine Bewegung, als um etwa die Hand vorn an die Brust hinzubringen. Alle männlichen Figuren, welche aufrecht stehen, haben die Arme fest an den Seiten angeschlossen, so wie auch unter den stehenden Figuren des anderen Geschlechts jene zwei, die vorn an dem Stuhle des berühmten Memnon eingehauen sind; <sup>1)</sup> die andern weiblichen Figuren, welche stehen, pflegen eine Hand gebogen auf der Brust zu halten. Ferner stehen die Füße parallel, aber nicht beide nach derselben Linie, sondern einer dem andern vor; weßwegen der hinterwärts gezogene, weil er in der Ansicht durch das Zurückweichen kürzer erschienen wäre, etwas verlängert wurde. Eben diese Ausgleichung findet man auch von einigen griechischen Bildhauern angewandt: wenigstens sieht man es so an den Füßen des vatikanischen Apollo. Die sitzenden Figuren haben die Füße in paralleler Linie, ihre Arme an den Seiten fest ange-drückt, und die Hände liegen platt auf den Schenkeln. Die knieenden Figuren endlich halten, wenn

1) Norden's drawings of some ruins at Theb. in Egypt. tab. 1. [Auch abgebildet bei Fea.]



man dies etwa für Handlung und Bewegung ansehen will, ein Kästchen mit kleinen Götterbildern vor sich hin.

§. 11. Was die Bekleidung anlangt, so haben alle weibliche Statuen zwar Gewänder, aber gewöhnlich nur wie aus einem sehr dünnen Schleier ohne irgend eine Falte, und dem Nacken so angeschmiegt, daß man sie gar nicht bemerken würde, wenn man nicht bei Betrachtung des Halses und der Füße einen kleinen vorspringenden Rand wahrnähme, der das obere und untere Ende eines solchen Gewandes andeutet. Um die Brüste, welche die Künstler, wie ich schon gesagt habe, sehr voll bildeten, warf das Gewand eben so wenig Falten, und wenn es hier der Natur gemäß mehr als anderswo faltig erscheinen mußte, so begnügten sie sich, anstatt der vielen kleinen Falten, welche dort hätten sein sollen, auf den Brüsten selbst ein Birkelchen mit Nadien einzuhauen. Ist dieses ein Zeichen, daß ihnen Muth verliehen war, die Natur nachzuahmen, oder ein Bekenntniß, daß sie im Falle, wenn ihnen keine Fesseln angelegt worden, das Talent besäßen, zu leisten, was sie nicht wagen durften? Man kan es daher dem Herodotus wohl verzeihen, daß er die zwanzig weiblichen kolossalen Statuen von Holz in der Stadt Sais für unbekleidet gehalten. <sup>1)</sup> Von den männlichen Figuren sage ich nichts, sie waren ganz nackt bis auf eine Art Schurz, welcher sie vom Unterleibe bis an die Knie bedeckt.

§. 12. Um alles zu melden, was die ägyptischen Künstler der ersten Zeit betrifft, muß ich noch anmerken, daß, wenn ihre großen Statuen durchgängig also gebildet waren, doch die kleinen Gözenbilder von Erz und die in Stein gehauenen Figuren etwas mehr Freiheit zeigen, wenigstens in Ansehung der Arme; und

<sup>1)</sup> L. 2. c. 130.



nachdem ich dieses angeführt, habe ich alles beigebracht, was jene Künstler im Allgemeinen von der Bildung der Figuren in menschlicher Gestalt verstanden, oder was ihnen die Geseze zu wissen erlaubeten.

§. 13. Wenn sie aber von der Zeichnung so wenig verstanden, was könnten sie wohl von der *Gratie* wissen? Diese war ihnen fremd, so wie man auch selbst nach Herodots Zeugniß in jenem Lande nicht einmal die drei Göttinnen kannte, welche diesen Namen führen.<sup>1)</sup> In dieser Hinsicht darf man überhaupt sagen, was Strabo von ihren Gebäuden erwähnt,<sup>2)</sup> nämlich daß ihnen die *Gratie* und das *Malerische* fehlten: *οὐδὲν ἐχέει χαρίεν, οὐδὲ γράμικον*. Dieses sei nicht sowohl gegen die Künstler, von denen hier die Rede ist, als vielmehr gegen den Casaubonus gesagt, welcher das Wort *γράφικον* buchstäblich übersezte und der Meinung war, daß es nicht heiße: es mangle jenen Gebäuden das malerische Ansehen und die *Gratie*, sondern daß *nihil pictum* in denselben gewesen; wovon wir das Gegentheil aus alten Autoren und aus Berichten neuerer Reisenden wissen, welche in den Trümmern von Theben erhoben gearbeitete und bemalte kolossalische Figuren gesehen haben.<sup>3)</sup>

§. 14. Ich weiß wohl, daß man diesem über die ägyptischen Kunstwerke der ersten Epoche gefällten Urtheile viele Figuren von Thieren entgegensetzen kan, welche von jenen Künstlern mit einem großen Verständnisse der Muskeln und des Knochenbaus gearbeitet sind, und an welchen man sowohl eine sanfte Übereinstimmung als viel Fließendes in allen Theilen bemerkt, z. B. an den Löwen am Aufgange zum Capitolium; an zwei anderen an der Fontana Felice,

1) L. 2. c. 50.

2) L. 14. c. 1. §. 28.

3) Norden's travels in Egypt. pref. p. 20. 22. t. 2.

und an einigen Sphingen, sonderlich an einem der größten, welcher sich in der Villa Borghese befindet.<sup>1)</sup> Ohne aber in Ansehung dieser Thiere meine Zuflucht zu den Kunstwerken der zweiten Epoche zu nehmen, wozu ich keine überzeugenden Gründe habe, scheint es mir, daß ich im vorigen Kapitel angekündigt habe, nur Figuren in menschlicher Gestalt berücksichtigen zu wollen. Der Vorzug übrigens, welchen diese Figuren der Thiere vor den menschlichen haben, gibt nach meiner Meinung einen neuen Grund zu glauben, daß jenes angeführte, den Künstlern durch die Religion selbst vorgeschriebene Gesetz sich nur auf Figuren in menschlicher Gestalt bezog, also daß die Künstler in Ansehung der übrigen Gegenstände ein freies Feld hatten, und daher bei diesen ihre Geschicklichkeit in der Kunst zu zeigen werden gesucht haben.

§. 15. Ich gehe izo von dem Allgemeinen ihres Stils auf das Besondere über, und fange mit den menschlichen Köpfen an. Hier bemerkt man, außer der von mir oben angezeigten Gleichförmigkeit, gerade das Gegentheil von dem, wodurch die Köpfe der griechischen Bildhauerei sich unterscheiden; denn diejenigen Theile, welche an diesen mit einer edlen Schärfe hervorgehoben sind, siehet man an jenen platt und niedergedrückt; wie denn der obere Knochen der Augenvertiefung oder der Augenbraunen an den ägyptischen Köpfen ohne Vorsprung und mit den Augen beinahe auf gleicher Fläche zu sein pflegt. Die sanfte Einheit der Wangen mit dem ganzen Ovale, wie man sie an den griechischen Köpfen, an welchen die Jugend ausgedrückt ist, wahrnimmt, ist an den Köpfen

1) [G. d. K. 2 B. 2 K. 56. Unter Numero 93 und 94 der Abbildungen ist von jedem Paar der angeführten Löwen einer zu sehen.]

der ägyptischen Figuren durch den Backenknochen ganz und gar aufgehoben, und die rundlich erhobene Form des Kiñs durchaus nicht sichtbar.

§. 16. Einen andern Unterschied geben die Ohren, welche so hoch hinaufgerückt sind, daß ihr unteres Ende fast in gerader Linie mit den Augen steht; wie man dieses auch an den Figuren bemerkt, die auf den Obeliskten erhoben gearbeitet sind, besonders an der sitzenden Figur unter der Spitze des Obelisks, welcher vor dem Palaste Barberini auf der Erde liegt. Dieses scheint uns ein Mißverhältniß, da wir gewohnt sind, die Ohren auf die Linie der Nase gesetzt zu sehen. Aber in Betracht der Arbeit des Meißels sind einige ägyptische Köpfe wegen der äußerst fleißigen Ausführung vielen griechischen Köpfen überlegen; und ohne hier andere Beispiele anzuführen, nenne ich nur den Sphinx an der Spitze des Sonnenobelisks, welcher in dem Campo Marzo auf der Erde liegt; indem diese Figur in Gyps abgeformt ist, und man sie also auch ausserhalb Roms untersuchen kan. <sup>1)</sup> Der Kopf dieses Sphinx, welcher gewiß zur Zeit, da der Obelisk noch aufgerichtet stand, kaum gesehen werden konnte, hat nichts desto weniger eine solche Ausführung, wie die griechische Kunst nur ihren vollendetsten Werken zu ertheilen strebte. Nicht allein die Ränder der Lipen und der Augenlieder sind mit zwei parallel laufenden auf das Barteste in den Stein eingegrabenen Linien angedeutet, sondern der Mund selbst erscheint wieder zwischen den Einschnitten erhoben und ist sorgfältig gleich gemeißelt. Die Falten der Haube, welche diesen Kopf bedeckt, sind gelinde mit großem Fleisse ausgedrückt; und von dem Ohre kan man ferner sagen, es sei an Figuren dieser Größe das schönste aus dem ganzen Altertume.

1) [Unter den Abbildungen Numero 25.]

§. 17. Ein Merkmal der ägyptischen Figuren bestehet auch darin, daß sie keine Knöchelfügung zeigen, weder an den Fingern der Hände, noch an den Beben der Füße, die überhaupt keine Gelenke und Glieder haben. Die Füße unterscheiden sich durch die kleine Bebe, welche gerade und ausgestreckt ist; woran nicht sowohl die Ungeschicklichkeit der Künstler als vielmehr die Gewohnheit der Ägyptier, welche in ihrem sehr heißen Klima barfuß gingen, Ursache ist,<sup>1)</sup> so wie man es an den griechischen Statuen, daß die kleine Bebe gekrümmt und einwärts gedrückt ist, den Schuhen zuschreiben muß, deren man sich in diesem nicht so heißen Klima bediente, und dem ledernen Riemen an denselben, welcher *ζυγος* hieß, schief über den Fuß ging und die kleine Bebe mehr als die übrigen drückte.<sup>2)</sup>

§. 18. Endlich hatte die Brust der männlichen Figuren bei den Ägyptiern nicht jene großartige Erhabenheit, welche man an den griechischen Statuen sieht; und an weiblichen Figuren wurden, wie ich schon oben gesagt habe, zwei übermäßig volle Brüste gemacht; außerdem unterscheiden sich diese Statuen von den griechischen auch durch die zu schmalen Lenden und Weichen.

§. 19. Nach der Untersuchung der einzelnen Theile an den ägyptischen Figuren des ersten Stils, kehre ich noch ein wenig zu dem Allgemeinen zurück, um mit ihnen und mit den Eigenschaften, welche man an ihnen bemerkt, andere Figuren zu vergleichen, welche zwar auch ägyptisch, aber von jenen in Ansehung auf die Zeichnung des Nackten und der Bekleidung verschieden sind. Da ich nun in Absicht auf das mehrmal erwähnte Verbot, welches den ägyptischen

1) Diod. Sic. l. 1. c. 80.

2) Pollux, l. 7. c. 20. segm. 81. l. 10. c. 45. segm. 177.



Künstlern auferlegte, bei den menschlichen Figuren keine Neuerung vorzunehmen, auf meiner gefaßten Meinung beharre: so möchte ich glauben, daß alle die vorkommenden Figuren, welche nicht mit dem angenommenen Style übereinstimmen, als keine Übertretungen jenes Gesetzes anzusehen, sondern später verfertigt sind, da das Gesetz seine Kraft verloren hatte. Nun kan dieses aber nicht eher geschehen sein, als nach der Eroberung Agyptens durch den persischen König Kambyses, Sohn des Cyrus, welcher nicht nur die alte Verfassung abschafte, sondern auch die Religion auszurotten suchte. Da aber Plato, der lange darauf unter den Nachfolgern dieses Königs in jenem Lande war, eines solchen Gesetzes erwähnt: so ist es wahrscheinlich, daß die ägyptischen Künstler, welche noch nicht durch die griechische Bildhauerei aufgeklärt waren, immer noch in den Fußstapfen ihrer Vorfahren fortgingen, bis Alexander der Große das persische Reich zerstörte und sich zum Herrn von Agypten machte, von welcher Zeit an sich der Zustand der Dinge in diesem Reiche veränderte, und die Ptolemäer, Alexanders Nachfolger, zugleich mit den Wissenschaften der Griechen auch deren Künste nach Agypten brachten, wie ich durch geschichtliche Beweise in dem vierten Kapitel dieser Abhandlung darthun werde. Da man nun unter diesen griechischen Königen, wie es bei derlei Umwälzungen zu geschehen pflegt, in Agypten auch griechische Werke zu sehen bekam, so glaube ich deßhalb, daß die bis zu von den ägyptischen Künstlern in ihren Arbeiten befolgte Manier zwar nicht gänzlich abgeschafft, aber doch verbessert worden; und daher die Bildhauereien, welche ich zur zweiten Epoche zähle.

§. 20. Aus diesen Bildhauereien nehme ich nun besonders drei weibliche Statuen aus sehr hartem Basalte vor, deren zwei man im Museo Capitolino



sieht, und die dritte in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani, welche der größten von jenen beiden sowohl in den senkrecht hängenden, an der Seite völlig anliegenden Armen, als auch in der Befleidung gleicht,<sup>1)</sup> nur ist diese an der einen wie an der andern Figur von den Statuen der ersten Zeit ganz und gar verschieden; außer dem unterscheidet man auch in beiden Statuen das Unterkleid von dem Roke und dem Mantel. Das Unterkleid oder Hemd, wie ich es nennen möchte, scheint von sehr feiner Leinwand mit kurzen Ärmeln zu sein, reicht an diesen beiden Statuen nur bis an das Mittel des Oberarms, bekleidet die Brust und geht bis auf die Füße. Der Rok ist dem Unterroke unserer Frauen ähnlich, doch reicht er höher hinauf, indem er bis an die Brüste geht, wo er mit zwei Zipfeln des Mantels gebunden ist, die, über beide Achseln gezogen, vorn auf der Brust einen Knoten bilden, von dem die beiden Enden herabhängen. An einer dieser beiden Statuen, welche in der Villa Albani ist, sieht man jedoch nur einen Zipfel über die Achsel herübergehen, indem der andere unter dem Arme herumgenommen und mit dem schon erwähnten Knoten vereinigt ist. Dieser so in die Höhe gezogene Rok wirft auf den Schenkeln bis an die Brust sanfte Falten, welche von beiden Seiten aufwärts gehen, so wie ihn der Mantel, an welchem er mittelst jener Zipfel angebunden ist, heraufzieht.

§. 21. Beide Statuen können für Bilder der Isis gelten; wenigstens läßt es sich aus einigen griechischen Abbildungen dieser Gottheit schließen, welche auf dieselbe Weise bekleidet sind, das heißt: mit einem Mantel, welcher mittelst der zwei vorn auf der

1) Mus. Capitol. t. 3. tav. 79 — 80. [G. d. R. 2 B. 3 R. 2 S. Note.]

Brust zugebundenen Zipfel über beide Achseln gezogen ist; und auch ohne diese Statuen kann man den also unter den Brüsten zugeknüpften Mantel als das beständige Merkmal der Isis annehmen, von den schönsten Statuen dieser Göttin, deren eine, mit dem Sarpocrates zur Seite, im Palaste Barberini, und die andere im Museo Capitolino steht, <sup>1)</sup> bis zu den kleinsten Figuren derselben; daher sich an eben diesem Merkmale die Isis erkennen läßt in dem Rumpfe einer kolossalten Statue nebst ihrem Kopfe, die an dem venetianischen Palaste steht, und gemeiniglich von dem Volke Donna Lucretia genannt wird. Dasselbe Merkmal zeigt auch in einer andern Statue des Mus. Capitolini eine Isis an, welche in der Beschreibung eben dieses Museums auf der siebenten Tafel des dritten Bandes für eine Juno ausgegeben worden, wiewohl man nicht angeführet, daß sie nur den Kopf der Juno hat, welcher ihr aufgesetzt worden, weil man sie ohne den eigentlichen Kopf gefunden. Zum Beweise endlich, daß die Ägyptier durch diesen zweiten Styl ihre uralte Manier in der Bildhauerei zwar verbesserten, aber nicht ganz verließen, bemerke man, daß der Kopf an einer der von mir oben am ersten angeführten Statuen im gedachten Museo, und zwar an der in demselben dritten Bande unter Numero 79 abgebildeten gerade so gearbeitet ist, wenn man das Original untersucht; den sie hat, außer vielen Spuren des ursprünglichen Styls, auch die ausgehöhlten Augen, wie schon die ältesten Bildhauer zu machen pflegten, und wie man an vielen andern in Rom übrig gebliebenen Köpfen wahrnimmt, besonders an zweien in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani.

1) Mus. Capitol. t. 3. tav. 73.

§. 22. Wenn die bis 130 angeführten Gründe, wie ich nicht zweifle, hinreichend sind zu beweisen, daß die zwei so eben erwähnten Statuen der Isis erst zu der Zeit gearbeitet worden, da Aegypten unter die Herrschaft der Griechen gekommen war: so kann ich hier die Bemerkung nicht unterdrücken, daß erstens dadurch Pater Kircher widerlegt wird, welcher meinte, daß die Wissenschaft der Hieroglyphen durch die Gottlosigkeit und den Übermuth des Kambyses, wie er sagt, bald nach seinem Einfalle in Aegypten ganz und gar vertilgt worden; <sup>1)</sup> und zweitens auch diejenigen, welche behaupten, daß sich diese Wissenschaft beim Anfange der griechischen Herrschaft daselbst verloren habe; denn eine jede dieser Statuen ist mit dem Pfeiler, an welchem sie steht, aus einem einzigen Stücke, und an beiden Pfeilern sind Hieroglyphen eingegraben. Wollte man aber jene Meinung annehmen, so würde man dadurch zugleich behaupten, daß die Griechen, sobald sie Meister von Aegypten geworden, die Religion des Landes ausrotteten, welche doch, wie jederman weiß, einen sehr großen Einfluß auf die Begräbnißfeierlichkeiten hatte, und wir sehen hingegen an einer Mumie, von welcher Pater Kircher selbst die Beschreibung und Abbildung gibt, <sup>2)</sup> daß diese in Aegypten gefundene Mumie eben so verziert und aufbewahrt ist, wie die Aegyptier, ehe sie von fremden Völkern beherrscht wurden, zu thun pflegten; obwohl auf derselben mit griechischen Buchstaben das Wort ΕΡΥΤΧΙ, ein gewöhnlicher Zuruf an die Abgeschiedenen, wie man aus verschiedenen Inschriften ersieht, <sup>3)</sup> geschrieben steht, woraus wir

1) OEdip. Aegypt. t. 3. synt. 18. c. 3. p. 515.

2) L. c. p. 405.

3) Gruter. Inscr. p. 691. n. 6. p. 783. n. 3. [G. d. R. 2 B. 1 R. 8 S. Note, u. 1 Band S. 108.]



zuverlässig schließen können, daß diese Mumie von einem der Griechen herrühre, welche sich in Aegypten zur Zeit der Ptolemäer niedergelassen. Man faßt deshalb vielmehr sagen, daß die Wissenschaft der Hieroglyphen zwar fortbauerte, aber nach und nach abnahm, bis sie endlich ganz erlosch, weil die Religion und Mythologie der Griechen, welche, wie ich gleich im Anfange dieser Abhandlung bemerkte, von der ägyptischen sehr verschieden war, mit der Zeit immer festeren Fuß in jenem Lande faßte.

§. 23. Um aber auf die Hauptsache zurückzukommen, so lassen sich einige Werke der dritten schon erwähnten Epoche nicht so leicht von denen des ersten oder zweiten Stils unterscheiden, wie die des zweiten Stils von jenen des ersten; denn da die Künstler, welche keine Ägyptier waren, wie ich erinnert habe, offenbar zur Absicht hatten, in dieser dritten Art von Kunstwerken die ältesten ägyptischen Figuren nachzuahmen, so wählten sie nicht nur zum Theil selbst ägyptische Steine, wie den Basalt und rothen Granit, sondern sie suchten auch, dieselben den ägyptischen in der Anordnung, Handlung, Bewegung und in den Attributen so ähnlich zu machen, daß einige darunter von allen Altertumsforschern für Werke des ältesten ägyptischen Stils sind gehalten worden. Sie ahmten indessen nicht zugleich das Fehlerhafte nach, sondern nebst dem, daß sie dem Geschmace dessen, welcher solche Statuen bei ihnen bestellte, gefällig waren, beobachteten sie weislich nur die äußere Gestalt der ägyptischen Statuen; in allen übrigen Stücken aber nimt jeder, welcher tiefer einzudringen versteht, an denselben die Wissenschaft und Absicht griechischer Künstler wahr.

§. 24. Das Schönste, was in dieser Art übrig ist, sind zwei männliche Statuen von röthlichem Granit, noch einmal so groß als die Natur; welche vor

der Wohnung des Bischofs zu Tivoli stehen.<sup>1)</sup> Es mag seltsam scheinen, daß ich ihnen jenes entfernte Altertum streitig machen will, welches ihnen bis dahin die Altertumsforscher beigelegt haben: allein diese sind, wie schon gesagt, von dem äusseren Scheine getäuscht worden, und man sieht an der Zeichnung und Gesichtsbildung recht wohl, daß es Werke von ganz anderer Arbeit sind.

§. 25. Der griechische Styl offenbart sich in der mächtig und heldenmässig erhobenen Brust, in den ausgedrückten Muskeln, in den Hüften und übrigen Theilen des Körpers, in der ganzen Form des Kopfs, das heißt: in dem schönen Ovale desselben, in der majestätischen Vertiefung der Augen, in dem sanften Profile, in dem vollen Kinn und in der Anmuth des Mundes. Wenn man nun die Gesichtsbildung betrachtet, und sie mit jener des Antinous vergleicht, so wird man bald eine vollkommene Ähnlichkeit wahrnehmen, so wie man dieselbe auch in dem äusserst beschädigten Gesichte eines Torso von rothem Marmor sieht, welcher sich in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani befindet und gleichfalls nach der ägyptischen Manier gebildet ist. Die scheinbare Seltsamkeit in meiner Behauptung über die oben erwähnten Statuen zu Tivoli wird um so mehr verschwinden, wenn man eine andere Statue von weissem Marmor in dem Museo Capitolino betrachtet,<sup>2)</sup> welche unter dem Namen eines ägyptischen Gözen bekannt gemacht und gleichfalls im ägyptischen Style gearbeitet ist, nur daß der Pfeiler hinter dem Rücken fehlt. Aber, ohne mich auf eine Untersuchung des

1) Massei raccolta di Stat. tav. 148. [G. d. R. 2 B. 3 R. 9 — 10 §.

2) Mus. Capitol. t. 3. tav. 75.



Styls oder der griechischen Kunst an dieser Statue einzulassen, was einem jeden in die Augen leuchten muß, da die Gesichtszüge an derselben besser als an den oben erwähnten Statuen erhalten sind, so darf man sie nur ansehen, um darin ein wahrhaftes Bildniß des *Antoninus* zu erkennen, wiewohl die Haare oben auf der Stirn, welche sonst viel beitragen, ihn zu erkennen, von der Haube zugedeckt werden. Das *Kinn* und der Mund allein, ohne das übrige Gesicht, reichen hin, meine Behauptung zu bestätigen, so wie auch blos die von einem andern Kopfe des *Antoninus* erhaltenen Augen anzeigen, daß es sein Bildniß war.

§. 26. Überdies weiß man, daß die Statuen, von welchen hier die Rede ist, in der tiburtinischen Villa des *Hadrianus* gefunden worden, wo unter andern Gebäuden ein Tempel theils mit ägyptischen, theils mit andern auf ähnliche Art gearbeiteten Statuen, von denen ich nachher reden werde, ausgeziert war, worunter *Hadrianus* auch die Bildnisse des von ihm so sehr geliebten Jünglings wahrscheinlich aufstellen lassen. Der Beweggrund, den *Antoninus*, welcher doch von Abkunft ein Grieche und aus *Bithynien* gebürtig war,<sup>1)</sup> in Form und Ähnlichkeit ägyptischer Statuen vorzustellen, war zuverlässig die göttliche Verehrung, welche ihm als einem *Heros* in *Ägypten*, wo er sein Leben endigte, zu Theil geworden, und von wo aus sich hernach diese Verehrung auch in andere Länder des römischen Reichs verbreitete; da *Hadrianus* den Namen dieses seines Geliebten sogar einer Stadt in jenem Lande gab, und sie *Antinoia* nannte.<sup>2)</sup>

§. 27. Ausser den Bildnissen des *Antoninus* nach ägyptischer Manier wurden in den Trümmern

1) *Spartian.* in *Adrian.* c. 14.

2) *Pausan.* l. 8. c. 9. [*Amnian.* XXII. Vorher *Abudok*, *Besantinon.*]

der oben erwähnten Villa viele andere Statuen aus schwärzlichem Marmor gefunden, an welchen man die ägyptische Bildhauerei nachahmen wollen, und verschiedene derselben sieht man sowohl im Museo Capitolino als in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani aufgestellt; andere sind nach Engeland gegangen. An einigen ist die eigentümliche Stellung der ägyptischen Statuen in den senkrecht hängenden, an den Seiten fest anliegenden Armen beobachtet; andere sind, was die Hände betrifft, in mannigfaltiger Bewegung vorgestellt. Doch ist zu bemerken nöthig, daß man aus der Bildung ihrer Köpfe nichts folgern kan; denn unter zehn solchen Statuen ist kaum eine, welche ihren alten Kopf hat; bei allen übrigen ist er falsch und neu gefertigt ohne Beobachtung des Styls und der Zeiten.

§. 28. Zu dieser Klasse muß man, außer verschiedenen Gemälden des herculanischen Musei, auch alle uns bekante aus grünem Basalt gearbeitete Kanopen zählen, von welchen sich einer im Museo Capitolino, <sup>1)</sup> und zwei in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani befinden; <sup>2)</sup> denn man erkennet in diesen Götzenbildern offenbar die Kunst aus den Zeiten der Kaiser. Kaum ist es nöthig, noch von den erhoben geschnittenen Steinen zu reden, wie derjenige im Collegio Romano ist, der einen Kopf der Isis vorstellet, und aus welchem die Nachahmung der ägyptischen Zeichnung in jenen Zeiten noch deutlicher erscheint; denn alle erhobenen Werke, welche nicht mit der Oberfläche ganz gleich sind, sondern über dieselbe emporgehen, sind Arbeiten im griechischen Geschmace. Man muß sich

<sup>1)</sup> Mus. Capitol. t. 3. tav. 82. /

<sup>2)</sup> Borioni Collect. ant. Rom. tab. 3 — 4.

Winckelmann. 7.

die Figuren auf den ägyptischen geschnittenen Steinen nicht auf eine andere Art eingegraben und gearbeitet vorstellen, als man sie an den Obeliskten und andern Denkmalen findet, von welchen ich unter Numero 76 und 79 zwei anführe,<sup>1)</sup> das eine aus weissem Marmor, das andere aus röthlichem Granit; und von derjenigen Gattung, welche man gemeinlich Camei nennet, ist mir nur einer bekant, welcher einen Sperber mit der Haube vorstelllet, und noch einer, aber verstümmelt, auf welchem eine sitzende Isis abgebildet ist; beide in der ehemals russischen, nun königlich preussischen Sammlung,<sup>2)</sup> aus Agathony genau auf die oben erwähnte ägyptische Art geschnitten.

§. 29. Weil man bis izo auf die zwei angezeigten Epochen der ägyptischen Kunstwerke keine Acht gehabt, und nicht verstanden hat, von diesen die Nachahmungen zu unterscheiden, welche besonders nach dem Muster der ersten gemacht worden: so erzeugten sich die verworrenen und irrigen Vorstellungen derer, welche über die Kunst dieses Volks zu urtheilen gewagt haben, und die Werke der dritten Epoche mit denen, welche wirklich alt sind, verwechseln; oder umgekehrt, wie Warburton gethan hat, welcher kühn behauptet, daß die isische Tafel im königlichen Museo zu Turin um die Zeit der römischen Kaiser verfertigt worden.<sup>3)</sup> Wer aber die drei Arten von Kunstwerken, von welchen ich gehandelt habe, mit Ernst untersucht, wird bald auch von dem kleinsten Bruchstück einer Figur die wahre Zeit der Entstehung mit Sicherheit angeben, und z. B. blos aus einem in ägyptischen Stein gemeißelten Knie wahr-

1) [Der Denkmale.]

2) [G. d. K. 2 B. 4 K. 3 S.]

3) Essais sur les hiérogls. t. 1. p. 294.

nehmen können, ob das Werk diesem Volke oder der griechischen Kunst angehöre.

§. 30. Ich erinnere mich, in dem ersten Kapitel den Zweifel aufgeworfen zu haben, ob von den Ägyptern die Malerei auf eine solche Weise, und in einem so großen Umfange ausgeübt worden, als man annehmen könnte, wenn sich der Gebrauch derselben in Europa von ihnen eben so herschriebe, wie man in Ansehung der andern Theile der Zeichnung geglaubt hat. Daher kan ich izo nicht umhin, eine Bemerkung zu wagen, die ich über die oben erwähnten Gemälde im herculanischen Museo gemacht habe, und sie entfernt sich glücklicherweise nicht so sehr von der Wahrscheinlichkeit, als die bisher gegebenen Erklärungen über jene Stelle des Petronius, worin er von dem Verfall der Kunst redet, und denselben unter andern Ursachen einer gewissen in die Malerei eingeführten ägyptischen Manier zuschreibt, wenn er sagt: *pictura quoque non alium exitum fecit, postquam Aegyptiorum audacia tam magnæ artis compendiarium invenit.* <sup>1)</sup>

§. 31. Der Mühe, die Dunkelheit dieser schwierigen Stelle, welche in dem Worte *compendiaria* liegt, aufzuhellen, haben einige Gelehrte sich zu entledigen geglaubt durch Anführung anderer Redensarten bei Autoren, wo sich eben dieses Wort findet, und auf solche Weise suchet Burmann nach seiner Gewohnheit die Leser abzuspeisen. Andere aber, die ein wenig mehr Bescheidenheit als er besitzen, haben eingestanden, daß sie nicht wüßten, was die Worte sollen, auch nicht einmal Muthmaßungen fänden, wie dieses Franz Junius ehrlich von sich erklärt. <sup>2)</sup> Aber einige dieser Männer waren nicht im Stande,

1) Satyric. c. 2. p. 13.

2) De pictura veter. l. 2. c. 11. p. 130.



diese Stelle auszulegen, da ihnen die Kenntniß der Kunst und alle Aufklärung mangelte, welche man aus den später gemachten Entdeckungen, und besonders aus den neuesten, den schon erwähnten herculanischen Gemälden schöpfen kan; ja ohngeachtet aller dieser neuen Hülfsmittel behaupte ich dennoch nicht, die Stelle, von welcher hier die Rede ist, ganz deutlich zu machen, sondern ich will nur, wie schon gesagt, meine Muthmaßungen über dieselbe wagen.

§. 32. Die herculanischen Gemälde bestehen aus gewissen Streifen, von etwas mehr als einem römischen Palma in der Breite; wo man auf denen, die verschiedene Abschnitte haben, in der Mitte auf einem schwarzen Grunde kleine in ägyptischer Manier gebildete Figuren gemallet sieht.<sup>1)</sup> In demselben Maß der Breite ist noch oben und unten ein mit verschiedenen Zieraten geschmückter Rand befindlich, und selbst zwischen den kleinen Figuren sind wunderliche Gestalten und außerordentlich erdachte phantastische Bilder angebracht.

Diese Art Malerei mit solchen kleinen ägyptischen Figuren, die mit abenteuerlichen Dingen verschränkt sind, scheint dasjenige zu sein, was bei Petronius *ars compendiarie Aegyptiorum* heißt, und also nach diesem Volke benannt worden, entweder weil man diese Manier von den Aegyptiern, deren Gebäude wahrscheinlich also verziert waren, entlehnt hatte, oder weil die meisten Figuren in dieser Art von Malerei ägyptische waren. *Compendaria* scheint diese Malerei benannt zu sein von so vielen und so verschiedenen Dingen, die in einem engen Raum zusammengedrängt und in's Kleine, in *compendium* gebracht worden. Man muß auch bemerken, daß diese Malerei in ägyptischer Manier nicht von dem

3) *Pitture d'Ercol. t. 4. tav. 68 — 70.*



verschieden ist, was wir Arabeske oder Grotteske nennen; welches nichts anderes als abenteuerliche und seltsame Gestalten sind, in welchen gewöhnlich kein Grund der Wahrheit zu finden ist, wie Vitruvius saget. Ja, indem er diese Erfindungen mit folgenden Worten tadelt: *nunc pinguntur tectoriis monstra potius, quam ex rebus finitis imagines certæ*; <sup>1)</sup> so könnte man sagen, daß er eben dasjenige im Sinne gehabt, was Petronius von der Kühnheit der Ägyptier andeuten wollte, welche *tam magnæ artis compendiarium* invenit. Daher schließe ich mit größerer Wahrscheinlichkeit, der Sinn dieser bis izo noch nicht verstandenen Worte sei kein anderer, als daß die Ägyptier durch jene Entfernung von der Natur, durch jene kleinen, mit andern abenteuerlichen Bildern untermischten Figuren, durch jene Arabesken, kurz durch eine so armselige und der Wahrheit widersprechende Erfindung, der Malerei die Flügel beschnitten haben, oder daß die Malerei, welche sonst die Freiheit gehabt, auf Tafeln und Wänden der öffentlichen und andern Gebäude die Thaten und Begebenheiten der Völker, die Bildnisse der Götter, Heroen und Menschen in vollkommener Nachahmung der Natur vorzustellen, durch diese Kühnheit der Ägyptier dahin beschränket worden, nur solche abenteuerliche, armselige Dinge zu bilden, als man auf den erwähnten herculanischen Gemälden sieht, und wozu sich damals alle Maler bequemen mußten.

1) L. 7. c. 5.

---

## D r i t t e s   K a p i t e l.

---

### Von der Kunst der Zeichnung unter den Etruriern.

§. 1. Nach den ägyptischen Kunstwerken sind die der Etrurier die ältesten. In vielen Museen finden sich kleine Figuren von Erz, an welchen man die ersten Anfänge ihrer Kunst und die Zeiten erkennt, in welchen die Zeichnung und Gestalt der vorgestellten Gegenstände, wie schon gesagt, und wie auch Strabo erwähnt,<sup>1)</sup> den ägyptischen Figuren ähnlich waren.

§. 2. Es scheint, daß die Kunst der Zeichnung in das Land der Tyrrhenier oder nach Etrurien von den Griechen gebracht worden; und dieses ist zu schließen theils aus den griechischen Einwanderungen, die daselbst ihre Wohnung aufschlugen, theils noch mehr aus den Bildern der griechischen Fabel und Geschichte, welche, wie ich zeigen werde, von den etrurischen Künstlern auf den mehresten ihrer Werke vorgestellt und ausgedrückt sind.

§. 3. Was die griechischen Einwanderungen nach Etrurien betrifft, so findet sich in den alten Autoren Nachricht von zwei derselben, wovon die erste ohngefähr sechshundert Jahre vor der zweiten geschah, und diese war der Zug der Pelasger, die ursprünglich aus Arkadien kamen, und von welchen ein Theil schon in Athen gewohnet hatte.<sup>2)</sup> Diese werden vom Thu-

1) L. 17. c. 1. §. 28.

2) Bianchini istor. univ. c. 32. §. 17. p. 558.

cydides, 1) vom Plutarchus 2) und Andern, nachdem sie unter dem Namen der Pelasger angeführt worden, auch Tyrrhenier genant. Hieraus kann man schließen, daß die Tyrrhenier ein Volk gewesen, welches unter dem allgemeinen Namen der Pelasger begriffen war. Als dieses gesamte Volk in seinem Vaterlande nicht mehr Siz genug fand, theilte es sich, und ein Haufen desselben ging nach den Küsten von Asien hinüber, ein anderer nach Setrurien, und vornehmlich in die Gegend von Pisa, wo sie dem Lande, welches sie besetzten, den Namen Tyrrhenien gaben. 3) Diese den alten Einwohnern einverleibten Ankömmlinge trieben früher als die Griechen den Handel zur See, und eifersüchtig auf den Zug der Argonauten nach Kolchis, widersetzten sie sich diesen, griffen sie mit einer starken Flotte nahe am Hellespont an, und brachten ihnen jene blutige Niederlage bei, in welcher alle griechischen Helden, Glaucus ausgenommen, verwundet wurden. 4) Ferner ist es wahrscheinlich genug, daß in dem Zwischenraume etlicher Jahrhunderte, die von der ersten Einwanderung bis zur zweiten verstrichen, die ersten Colonien der Pelasger von ihrem Volke durch neue verstärkt worden; ausserdem weiß man, daß die Lydier, ein Volk in Kleinasien, kurz nach dem trojanischen Kriege ebenfalls Colonien in diesen Theil Italiens abschifften. 5)

1) L. 4. c. 109.

2) De virt. mulier. p. 247.

Etellen, wo sie Tyrrhenier genant werden, sind angeführt von Casaubonus (ad Dionys. Halic. l. 1. c. 28.) und Cluver. (Ital. antiq. p. 428. 429.) Meyer.

3) Dionys. Halic. l. 1. c. 17.

4) Athen. l. 7. c. 12. [n. 47.]

5) Strab. l. 5. c. 2. §. 2.

§. 4. Die spätere Einwanderung der Griechen nach Etrurien geschah ohngefähr dreihundert Jahre nach den Zeiten Homers und eben so viel Jahre vor dem Herodotus, zufolge der Zeitrechnung, die dieser Geschichtschreiber selbst angibt, das ist: zu den Zeiten des Thales und des spartanischen Gesetzgebers Lykurgus.<sup>1)</sup> Mit diesen neuen Colonien immer mehr verstärkt, erweiterten die Etrurier ihren Handel und konnten ihn bis zu einem Bündnisse mit den Phöniziern ausdehnen, so daß die Karthaginienser als Bundesgenossen der Perser, nachdem sie unter Hamilcars Anführung Sicilien angegriffen, und von Gelo, dem Könige zu Syrakus, geschlagen worden, demohnerachtet vereinigt mit der Flotte der Etrurier<sup>2)</sup> die Griechen in Italien überfielen, die Stadt Kuma belagerten, aber von neuem mit großem Verluste von Hiero, dem Nachfolger des eben genannten Gelo, zurückgetrieben wurden.<sup>3)</sup>

§. 5. Daß diese neuen Colonien, welche gebildeter als die ursprünglichen Etrurier waren, jene gewesen, welche in Etrurien ihre Art mit griechischen Buchstaben zu schreiben, nebst ihrer Mythologie eingeführet, und diese rohen Völker mit den Thaten der Helden bis zu End' des trojanischen Kriegs bekannt gemacht, und daß hiedurch die schönen Künste in diesem Lande zu blühen angefangen: ist nach meiner Meinung offenbar aus den etruskischen Werken, welche

1) Herodot. l. 1. c. 94.

Man vergleiche die Kritik der von Herodot erzählten Sage bei Dionysius von Halikarnass. (L. 1. c. 17.) Des Autors Angaben der Zeit passen nicht, da Herodot (l. 2. c. 53.) den Homer nur 400 Jahre vor seiner Zeit setzt. Meyer.

2) Pindar. Pyth. I. v. 139.

3) Diod. Sic. l. 11. c. 51.



auf uns gekommen sind, und fast alle eben dieselbe Mythologie und eben dieselben Begebenheiten vorstellen. Wenn die alten Etrurier die Kunst zu schreiben verstanden hätten, so würde man auf den bis 130 in ihrem Lande aufgefundenen Denkmälern, anstatt der griechischen Geschichten, die Begebenheiten ihres eigenen Landes vorgestellt sehen, von welchen sie aus Mangel der Schrift, daß ist: der Jahrbücher, keine Kenntniß haben könnten.<sup>1)</sup> Wie kömmt es aber, daß die Etrurier zu unsern Zeiten, nachdem einige ihrer Grabmäler entdeckt worden, (die doch meiner Meinung nach immer die elendesten Werke eines Volks sind,) berühmter geworden, als sie es bei den Römern waren, und zwar nicht etwa unter den Kaisern oder in den letzten Zeiten des Freistaats, sondern damals, wo man in Rom anfang die Augen zu öffnen, und man bei der geringen Entfernung von jenem Zeitpunkte wissen konnte, wie der Lauf der Dinge in Etrurien gewesen? Die Ursache ist diese: die Etrurier wußten nichts von den Begebenheiten ihres eigenen Volks, sondern nur von den ihnen durch Griechen mitgetheilten Geschichten oder Fabeln zu erzählen, so daß die Römer zu der Zeit, als sie schreiben gelernt und hierdurch berühmt zu werden anfangen, glaubten, da sie

1) Wir möchten den Umstand, daß die Etrurier in ihren Denkmälern nicht die Begebenheiten ihres eigenen Landes, sondern vielmehr Gegenstände der griechischen Mythologie und Geschichte vorgestellt haben, nicht mit dem Autor aus dem Mangel der Schrift und der Jahrbücher, sondern aus dem Charakter des etruskischen Volks herleiten, daß seinen Stolz in Zeichendeuterei und Priestertum setzte, und dem das freie Leben des Geistes in Dichtung und Wissenschaft immer fremd blieb. Daher scheint auch die Literatur der Etrurier, selbst nachdem sie durch die Griechen dieser ihre Mythologie und Poesie kennen gelernt, dennoch in ihrer ursprünglichen Rohheit geblieben zu sein.  
Meyer.



nicht sowohl von Etruriern als von Griechen unterrichtet worden, vorgeben zu müssen, sie seien vielmehr Schüler von denen gewesen, bei welchen jene Begebenheiten vorgefallen waren, (wie sie auch wirklich dieselben genauer kannten) als von einem Volke, welches eben die Begebenheiten nur kurze Zeit vor ihnen gelernt hatte.

§. 6. Es könnten wider diese Meinung einige etruskische Werke angeführt werden, worauf Begebenheiten etwas verschieden von Homers Erzählung abgebildet sind, wie zum Beispiel auf einer etruskischen Schale von Erzt das Schicksal des Hektors und Achilles, welches hier nicht vom Jupiter, wie jener Dichter sagt, <sup>1)</sup> sondern vom Mercurius abgewogen wird, und so noch verschiedene andere Abweichungen, von welchen ich im Verlaufe dieses Werkes zu handeln Gelegenheit finden werde. Aber es ist ja etwas gewöhnliches, und bestärkt meine Behauptung vielmehr, anstatt sie zu widerlegen, daß die Überlieferungen des einen Landes in dem andern umgeformt werden; und wer vermag in Ansehung der Etrurier darzuthun, daß dieses nicht von einem ihrer Dichter geschehen sei?

§. 7. Ferner ist die Mythologie der Etrurier und ältesten Griechen in ihrem Wesen die nämliche; weßhalb man mit Grunde sagen kan, die Etrurier haben an Kenntnissen zugenommen, weil sie mit einigen Stämmen Griechenlands, die sich unter ihnen niedergelassen, vermischet worden. Unter andern Beweisen darf man auch die Flügel anführen, welche an sehr vielen Figuren auf etruskischen Werken vorkommen, denn nach dem Pausanias hatten die ältesten Gottheiten Griechenlands ebenfalls Flügel, <sup>2)</sup>

1) *Il.* X. XX. v. 209.

2) *L.* 5. c. 19.

welche späterhin, als etwas Unnatürliches und Überflüssiges, von mehr erleuchteten Künstlern weggelassen worden. Ausser so vielen andern schon bekannten Denkmälern, welche ich bei der Beschreibung des ersten in diesem Werke anführen werde, sind die etruskischen Figuren größtentheils geflügelt, und besonders diejenigen in den aufgefundenen Gräbern bei Corneto, in dem alten Gebiete von Tarquinii, welche *Genien* vorstellen. Unter diesen geflügelten *Genien* ist einer, welcher auf einen gekrümmten Schäferstab gelehnt, während sich zwei Schlangen wider ihn erheben, im Gespräche mit einer weiblichen Figur steht. Ich will nicht sagen, indem es nicht zu meinem Vorhaben gehört, daß dieser *Genius* etwa *Tages* bei den Etruriern sein könne, welcher ebenfalls ein *Genius*, oder wie Festus sagt, <sup>1)</sup> der Sohn eines *Genius* war, und, obwohl aus einem gepflügeten Afer geboren, für ein Meister in der Wahrsagerkunst galt; <sup>2)</sup> den der Stab dürfte sehr gut seine fabelhafte Geburt symbolisch anzeigen; auch sage ich nicht, daß die weibliche Figur vielleicht *Pygmaeis* die Nymphe, gleichfalls Meisterin der Wahrsagerkunst nach dem *Tages*, und dessen Schülerin, sein könne; <sup>3)</sup> den schon Buonarroti hat ein Kind von Erzt mit einer Bulle am Halse, aber ohne Flügel, welches in dem Museo des Großherzogs von Toscana aufbewahrt wird, für ein Bild des *Tages* ausgegeben. <sup>4)</sup> Wohl aber will ich bemerken, daß, wenn auch die griechischen Colonien die Buchstaben und Mythologie in Etrurien einführten, dennoch die schönen Künste hier

1) In voce *Tages*.

2) Cic. de divinat. l. 2. c. 23.

3) Gori Mus. Etrusc. p. 49.

4) Explic. ad Dempst. Etrur. p. 23. 62.

früher als in Griechenland zu blühen anfangen; denn auf etruskischen Denkmälern, welche bis 130 entdeckt worden, sie mögen von gebrannter Erde, von Marmor, von Erz oder geschnittene Steine sein, wird dieser oder jener Zug aus der heroischen Geschichte der Griechen vorgestellt, und was besonders merkwürdig ist, selbst bis zu der Zeit hin, da diese erst aus dem rohen Zustande traten und das Andenken an ihre vornehmsten Thaten auf die Nachwelt zu bringen anfangen: so daß man unter Leitung der etruskischen Denkmale bis zu den Anfängen der griechischen Begebenheiten gelangt.

§. 8. Das älteste und berühmteste Ereigniß, an welchem die mächtigsten Staaten von Griechenland Theil nahmen, ist das Bündniß der Argiver wider die Thebaner vor dem trojanischen Kriege, oder der Zug der sieben Helden wider Theben. Das Andenken dieses Krieges aber hat sich nicht so in griechischen Denkmälern, wie in etruskischen, erhalten; denn fünf von den sieben Helden des argivischen Bündnisses finden sich mit ihren Namen in etruskischer Sprache auf einer Gemme des florentinischen Musei, von mir unter Numero 105 mitgetheilt, welche zu den ältesten geschnittenen Steinen gehört, die man nur kennt. Tydeus, einer von diesen Helden, ist mit seinem etruskischen Namen auf zwei andern Gemmen geschnitten, die ich ebenfalls unter Numero 106 und 107 abbilden lassen. <sup>1)</sup> Kapaneus, ein anderer von diesen Helden, durch Jupiters Blitz von der Leiter gestürzt, als er die Mauer von Theben ersteigen wollte, befindet sich also auf verschiedenen Gemmen geschnitten, die nicht minder Arbeiten etruskischer Künstler zu sein scheinen. Andere griechische Helden, die auf etrus-

1) [I B. 3 R. 7 S.]

rischen Steinen und gleichfalls mit ihren Namen in etruskischer Sprache gebildet worden, sind Theseus, den ich unter Numero 101 mittheile, und Peleus, Vater des Achilles, unter Numero 125. In dem Museo des Herrn Duca Caraffa Noja zu Neapel ist Achilles selbst samt seinem Namen von einem etruskischen Künstler in einen Stein geschnitten, welcher schon vom Graven Caylus bekannt gemacht worden.<sup>1)</sup> Auf einem andern Steine sind Achilles und Ulysses gleichfalls mit ihren Namen in etruskischer Sprache vorgestellt zu sehen,<sup>2)</sup> so daß man im Allgemeinen behaupten kann, alle Denkmale der griechischen Kunst, die sich erhalten haben, stehen in Ansehung des Altertums den etruskischen nach. Ueberdies erhellet aus der Geschichte beider Völker, daß die Kunst der Zeichnung frühzeitiger in Etrurien als unter den Griechen geübet worden, welches nach einer Vergleichung der Umstände, worin sich Etrurien im Verhältnisse zu jenen der Griechen um die Zeiten befand, welche auf die erwähnte zweite Einwanderung gefolgt sind, nicht zu bezweifeln ist.

§. 9. Daß die Etrurier nach dem trojanischen Kriege einen tiefen Frieden genossen, während sich Griechenland in einer fortdauenden Zerrüttung befand, können wir, auch ohne die älteste Geschichte von jenen zu besitzen, dennoch fast mit Gewißheit aus der Nachricht schließen, die uns etliche Autoren über die Verfassung geben, woraus zugleich erhellet, daß dieselbe gleichförmig gewesen.<sup>3)</sup> Etrurien

1) [Recueil d'antiqu. t. 6. pl. 37.]

2) Adami Stor. di Bolsena p. 32. Gori Mus. Etrusc. tab. 198. n. 4.

3) Der Autor scheint hier und in der Geschichte der Kunst unter dem Ausdrucke gleichförmige Verfas-



bestand aus zwölf Theilen, <sup>1)</sup> deren jeder sein eigenes Haupt hatte, genaunt *Lucumo*, <sup>2)</sup> und diese *Lucumones* standen unter einem gemeinschaftlichen Oberhaupte oder Könige, wie *Porfenna* scheint gewesen zu sein. <sup>3)</sup> Die zwölf Häupter, so wie das Oberhaupt, entstanden durch Wahl; <sup>4)</sup> welches unter andern auch durch die Abneigung erhärtet wird, so die *Hetrurier* gegen die Könige anderer Völker bezeugten, und welche so weit ging, daß sie, als ihre Bundesgenossen, die *Vejenter*, die vorher eine republicanische Regierung gehabt, sich einen König wählten, dem Bündnisse mit ihnen entsagten, und aus Freunden ihre Feinde wurden. <sup>5)</sup> Die Regierung von *Hetrurien* scheint mehr demokratisch gewesen zu sein: denn man handelte weder vom Kriege noch vom

sung eine Demokratie zu verstehen; (3 B. 1 K. S S.) allein die Zeugnisse der Alten, und die früheste, zuverlässig von den *Hetruriern* entlehnte Verfassung Roms, nebst dem aus ihr entstandenen Verhältnisse des römischen Patronats, machen es mehr als wahrscheinlich, daß sich in *Hetrurien*, so lange es unabhängig war, kein freier Volksstand ausgebildet habe, und die Regierung in den Händen der Vornehmen oder des Adels war. Aus *Livius* (l. 10. c. 16. l. 27. c. 24.) sieht man, daß noch in späteren Zeiten daselbst die Gewalt bei dem Adel lag. Meyer.

1) Flor. l. 1. c. 5.

2) Festus in *Lucumones*. Nach der von Festus gegebenen Erklärung dieses Wortes und einer Stelle bei Cicero (de legib. l. 2. c. 9.) scheinen die *Lucumones* eine Priesterkaste gewesen zu sein. Meyer.

3) Serv. ad Virg. Aen. l. 2. v. 278. l. 10. v. 200.

4) Liv. l. 1. c. 8. Dionys. Halic. antiq. Rom. l. 3. c. 61.

5) Liv. l. 5. c. 1.

Sie entsagten dem Bündnisse mit den *Vejentern*, nicht sowohl aus Haß gegen die königliche Regierung, als vielmehr gegen die Person des erwählten Königs. Meyer.



Frieden, als nur in den öffentlichen Versammlungen der zwölf Stämme, die den Staat ausmachten, <sup>1)</sup> und zu Volsena in dem Tempel der Göttin Volturna zusammenkamen. <sup>2)</sup> Eine solche Regierung, an welcher ein jeder im Volke Antheil hatte, mußte auf den Charakter des ganzen Volks einen Einfluß haben, und den Geist und Sinn erheben, ohne welche die Übung der schönen Künste nicht gedeihen kan. Es war also der Friede, der sich in Etrurien durch die Vereinigung und Macht eines Volks erhielt, welches über ganz Italien herrschte, und sich den angrenzenden Völkern furchtbar machte, die vornehmste Ursache von dem Hervorkommen und Wachstume der Künste unter ihnen.

§. 10. Griechenland hingegen befand sich um die Zeit, da es Colonien nach Etrurien sandte, in einer jammervollen Lage und in beständigen Empörungen, welche die alte Verfassung zerrissen, und den ganzen Staat umkehrten. <sup>3)</sup> Diese Verwirrung fing im Peloponnes an, wo die Achäer und Jonier die vornehmsten Völkerschaften waren. Die Nachkommen des Herkules, um diesen Theil von Griechenland wieder zu erobern, erschienen mit einem Heere mehrentheils aus Doriern von Thessalien bestehend und verjagten die Achäer, worauf ein Theil dieser Verjagten über die Jonier herfiel, aber durch die andern Achäer von Lacedämon, Abkömmlinge des Noli, wieder vertrieben wurde; daher sie zuerst nach Thracien und sodann nach Kleinasien flohen, wo sie das von ihnen eingenommene Land Nolien nannten, und Smyrna nebst andern Städten grün-

1) Dionys. Halic. antiq. Rom. l. 9. c. 1. Liv. l. 10. c. 16.

2) Liv. l. 4. c. 23. l. 5. c. 17.

3) Thucyd. l. 1. c. 2 et 5.

deten. Die Jonier zogen theils nach Attika, theils verließen sie Griechenland und gingen ebenfalls nach Kleinasien unter Anführung des Miletus, Sohn des letzten atheniensischen Königs Kodrus. Hier gründeten sie in dem Landstriche, der von ihnen Jonien genant wurde, Ephesus, Klazomenä, Samos und andere Städte. Die Dorier, welche den Peloponnes eingenommen hatten, übeten weder Künste noch Wissenschaften, sondern trieben nur den Feldbau; <sup>1)</sup> andere Theile von Griechenland blieben verheert, so daß die Küsten des Meers, da Handel und Schiffahrt darnieder lag, beständig von Seeräubern heimgesucht wurden, und die Einwohner genöthigt waren, sich vom Meere zu entfernen und die schönsten Länder öde zu lassen. Die inneren Gegenden genossen kein besseres Schicksal: denn die Einwohner vertrieben einander aus ihren Wohnsitzen und es fehlte ihnen, da man immer bewafnet gehen mußte, <sup>2)</sup> die zur Anbauung des Landes und zur Ausbildung der Künste nothwendige Ruhe.

§. 11. In solchen Umständen befand sich damals und noch eine lange Zeit hindurch Griechenland, während das ruhige und arbeitsame Setrurien unter allen Völkern von Italien das angesehenste war, und sowohl im tyrrhenischen als jonischen Meere ohne Schwierigkeit den Handel an sich zog, <sup>3)</sup> welchen es durch seine Colonien in den fruchtbarsten Inseln des Archipelagus, und sonderlich in der Insel Lemnos befestigte. <sup>4)</sup>

§. 12. Was nun die Kunst der Zeichnung betrifft, so entstand sie bei den Setruriern auf

1) Id. l. 1. c. 141.

2) Id. l. 1. c. 6.

3) Euseb. chronic. p. 36.

4) Schol. Apollon. Argonaut. l. 1. v. 608.

eben die Art, wie sie aus dem Dunkel der barbarischen Jahrhunderte sich neu erhob und vervollkommnete, nachdem die Wissenschaften wieder aufgelebt waren. Die Zeichnung, deren Gegenstand die Nachahmung der Natur ist, machte immer die ersten Schritte unter deren Leitung; aber es ist ebenfalls immer geschehen, daß sie von ihr abwich, indem sie die Spuren derselben verließ, bis sie endlich wahrnahm, daß sie die rechte Bahn verfehlt und nun von neuem zu ihrer alten Führerin und den Grundsätzen zurückkehrte, von welchen sie ausgegangen war. Diese unabänderliche Erfahrung findet sich auch in der Zeichnung der etruskischen Künstler bestätigt.

§. 13. Die ältesten von ihnen gemeißelten Figuren gleichen größtentheils hölzernen Puppen und können nicht für Nachahmungen der belebten Natur, sondern des Gerippes der menschlichen Gestalt gelten. Diese Zeichnung ist von der spätern Manier ihrer Künstler durch die Benennung des ersten Styls der etruskischen Kunst zu unterscheiden und zum zweiten Style sind die in den nachfolgenden Zeiten gearbeiteten etruskischen Werke zu rechnen.

§. 14. An den Werken des ersten etruskischen Styls bemerkt man verschiedene Stufen der Kunst und Zeit, indem er mit den plumpesthen und ungeschicktesten Figuren beginnt, deren man viele theils in Erz gegraben, theils in Stein geschnitten in den Museen findet. Dann gelangte er zu jenen Werken, an welchen man wahrnimmt, daß er eine bessere Form gewonnen und systematischer geworden. Von dieser letzten Art aber sind nur sehr wenige Arbeiten auf uns gelangt, oder noch nicht bekannt. Das größte, welches wegen seiner guten Erhaltung zur Richtschnur bei Beurtheilung dieses Styls dienen kann, ist die Leukothea, eine erhobene Arbeit, welche sich in der Villa Seiner Eminenz des Herrn

Cardinals Alexander Albani befindet, und unter Numero 56 dieses Werks vorkömt. <sup>1)</sup>

§. 15. Die Zeichnung an diesem Marmor fañ sowohl in Ansehung der ganzen Gestalt der Figuren, als einzelner Theile mit jener an ägyptischen Werken verglichen werden. Nicht nur die Umrisse weichen wenig von der geraden Linie ab, sondern auch die Falten der Gewänder fallen beinahe senkrecht und sind nur durch zwei und zwei parallel laufende Einschnitte angedeutet. In den Umriffen der platten und schräg aufwärts gezogenen Augen, in dem nach derselben Richtung laufenden Munde, und in dem kleinlichen Kinne gleichen sie ebenfalls den ägyptischen Figuren, und auch den Köpfen auf den ältesten griechischen Münzen. Die Haare auf der Stirn und an den Schläfen sind in kleine parallel laufende Ringeln gelegt, welches ebenfalls eine Eigenschaft des zweiten etrurischen Styles ist.

§. 16. Mit der Zeit mußten doch die Künstler bemerken, daß sie im Wesentlichen ihren Zweck, welcher die Nachahmung der Natur ist, verfehlt hätten. Als sie aber diesem Übelstande abhelfen wollten, verfielen sie, wie es in ähnlichen Dingen zu geschehen pflegt, von einem Extrem in's andere, das heißt: von einer kraftlosen, mageren, spaltenmäßigen Zeichnung in eine übertriebene, sowohl in der empfindlichen Andeutung der einzelnen Theile als auch in der Handlung und dem Ausdrücke der Figuren; und dieses ist der zweite Styl der etrurischen Kunst. Der nämliche Fall, ein Extrem für das andere zu ergreifen, ereignete sich auch in den verfloßenen Jahrhunderten; denn da die Zeichnung nach Art der etrurischen mager und kleinlich zu werden angefangen, warf sich Michael Angelo Buonarroti,

1) [G. d. K. 3 B. 2 K. 13 S. Note.]



um sie zu verbessern, auf das gänzliche Gegentheil. Dieses war auch natürlich; denn beim Lehren bemühet man sich, um richtig verstanden zu werden, die Gegenstände so fühlbar und klar als nur möglich ist zu machen, und, um die Hälfte einer Sache zu erlangen, pflegt man gewöhnlich drei Viertheile zu fordern.

§. 17. Die unterscheidende Eigenschaft des zweiten Styls der etrurischen Künstler ist die empfindliche Andeutung der Umrisse und das Gezwungene in der Handlung und Stellung der Figuren; wovon man das eine sowohl als das andere mehr in ihren geschnittenen Steinen als in den Werken von Marmor erkennt. Da aber jene, und besonders *Endeus* im florentinischen Museo, welchen ich hier unter Numero 106 beibringe, mit der äußersten Feinheit, deren die Schneidekunst fähig ist, gearbeitet sind: so können wir durch dieselben unser Urtheil mit mehr Zuverlässigkeit als selbst durch die Marmorwerke begründen, besonders, da von diesen nur kleine erhobene Arbeiten, Altäre und Brunnenmündungen erhalten sind. In Rücksicht des etrurischen Styls kann man also die Statue eines Jünglings von Erz, in natürlicher Größe, welche sich in der Galerie des Großherzogs von Toscana befindet, nicht für ein Werk aus dieser Schule erklären; denn die Zeichnung hat gar nichts von einer empfindlichen Andeutung, sondern ganz den Charakter der griechischen Bildhauerei. Wenn *Gori*, um diese Statue für eine etrurische auszugeben, anführt, daß sie bei Perugia gefunden worden, so ist dieses nur zufällig, und die Arbeit der Haare, welche er für eine Eigentümlichkeit der etrurischen Künstler ausgibt, hat die größte Ähnlichkeit mit den Haaren an mehreren Köpfen von Erz im herculanischen Museo, besonders mit dem Kopfe einer Büste, welche einen jungen Helden vor-

stellt, und worauf der Name des atheniensischen Künstlers Apollonius eingegraben ist. <sup>1)</sup>

§. 18. Aus der übertriebenen Andeutung in der etrurischen Zeichnung entstanden zwei andere Eigenschaften ihrer Figuren: sie sind nämlich ohne Charakter und ohne Gratie. Weil ein gemeinschaftlicher Charakter in allen Figuren ist, werden sie unbestimmt, und die zu starke Andeutung gleicht einem Syllogismus, welcher, indem er zu viel beweiset, gerade darum nichts beweiset. Und so wie es der schlechteste Charakter eines Menschen ist, gar keinen Charakter zu haben: eben so würde man die etrurischen Figuren, wenn man von ihnen die Attribute wegnähme, oft für etwas ganz anderes halten, als sie vorstellen, und also mit vollem Rechte von ihnen sagen können, daß sie ein fehlerhaftes Ansehen haben. Dieses Urtheil über die Zeichnung der Etrurier läßt sich durch fast alle Denkmale der Kunst dieses Volks bestätigen. An dem runden Altare im Museo Capitolino, der unter Numero 38 vorkömmt, ist Apollo eben so gezwungen und die Formen sind eben so empfindlich angedeutet, als an dem bärtigen Mercurius zu seiner Seite. <sup>2)</sup> Auf dem andern runden Werke unter Numero 5 erscheint Vulcanus in einem eben so jugendlichen Alter als Apollo und weder dieser noch jener sind vom Jupiter und Neptunus, auf demselben Denkmale, der Idee nach verschieden. <sup>3)</sup>

§. 19. Der Mangel der Gratie war schon, wie ich bemerkt habe, eine Unvollkommenheit an den Figuren des ersten etrurischen Styls, oder dieses war vielmehr Plumpheit; den Figuren des zweiten

<sup>1)</sup> Gori Mus. Florent. t. 3. tav. 45. 46. [G. d. K. 3 B. 2 K. 9 S.]

<sup>2)</sup> [G. d. K. 3 B. 2 K. 14 S.]

<sup>3)</sup> [G. d. K. 3 B. 2 K. 16 S.]

Styls aber fehlt die *Gratie* aus dem gesuchten Wissen in den scharf angezeigten Umriffen, aus übel verstandener Zierlichkeit, Übertreibung und Gewaltthätigkeit in der Bewegung. Die Stellung des *Peleus* auf der Gemme unter Numero 125, und die steife Bewegung der Hände auf den so eben erwähnten Denkmälern bezeugen diesen gerechten Tadel. Ähnliche Unvollkommenheiten lassen sich ebenfalls in den Werken des *Michael Angelo Buonarroti* bemerken, wenn man sie mit unparteiischen Augen betrachtet. Dieser Künstler, indem er seinen Schülern und der Welt sein tiefes Wissen zeigen wollte, versiel in's Gezwungene, sowohl was die Zeichnung der Theile, als was die Stellung der Figuren betrifft, besonders der weiblichen, zumal derer auf den Grabmälern des *Giuliano* und *Lorenzo Medici* in der neuen Sacristei der Kirche *S. Lorenzo* in Florenz; weshalb man sagen kan, daß diese Figuren, da sie von dem eigentümlichen Charakter ihres Geschlechts abweichen, gar keinen haben, und darum der Anmuth völlig beraubt sind.

§. 20. Ein anderes Merkmal des zweiten sowohl als des ersten Styls der etrurischen Bildhauerei sind die Haare des Hauptes und der Schaam, welche in kleinen krausen Locken reihenweis liegen, auf eben die Art, wie das Haar der *Leukothea* und der drei *Nymphen* auf der oben angeführten erhobenen Arbeit, oder wie das des *Theseus* und des *Tydeus* unter Numero 101 und 106.

Eben so gekräuselt sieht man die Haare des *Herkules* auf einem vierseitigen Altare im *Museo Capitolino*, worauf die Arbeiten dieses Helden vorgestellt sind. <sup>1)</sup> Auf gleiche Art sind auch die Haare der *Wölfin von Erzt* im *Capitolio*, welche den *Ro-*

1) [G. d. R. 3 B. 2 R. 15 S.]

mulus und Remus säugt, gebildet; <sup>1)</sup> daher man sie nach diesem und anderen Merkmalen für ein Werk etruskischer Kunst halten kan, und zwar aus der Zeit, wo die Bildhauerei und andere Künste in Rom von Etruriern ausgeübt worden. Sie wurde in dem Tempel des Romulus, welcher izo dem h. Theodor geweiht ist, am Fuße des palatinischen Berges gefunden, und scheint dieselbe zu sein, welche zur Zeit des Dionysius von Halikarnas in einem Tempel unterhalb des palatinischen Hügels stand, und nach dem Zeugnisse dieses Autors für ein Werk der ältesten Kunst galt. <sup>2)</sup> Da nun Cicero meldet, daß eine Wölfin aus Erz vom Blize getroffen worden, und man an der capitulinischen Wölfin die offenbare Spur einer solchen Verletzung am linken hintern Schenkel bemerkt: so ist es wahrscheinlich, daß Cicero von dieser geredet habe. <sup>3)</sup>

§. 21. Aus den angestellten Betrachtungen ergibt sich endlich, daß die etruskischen Künstler von den griechischen im Ausdrute der Schönheit übertroffen worden, weil diese immer getrübt wird und verloren geht, sobald man die Formen einer Figur zu empfindlich andeutet und den Gliedern gewaltsame Wendungen gibt. Daher bemerkt man weder auf den oben angeführten Gemmen, welche übrigens beweisen, daß der Künstler eine große Kenntniß des menschlichen Körpers und der Anatomie hatte, noch auf andern geschnittenen Steinen schöne Gesichtsbildungen; und wenn sich aus irgend einer in Kupfer gestochenen etruskischen Gemme das Gegentheil zeigt, so kan man glauben, daß der Zeichner im Nachbilden des Origin-

1) [G. d. K. 3 B. 3 K. 11 S. Unter den Abbildungen Numero 95.]

2) Antiq. Rom. l. 1. c. 79.

3) De divinat. l. 2. c. 20. l. 1. c. 12.



nals wenig Treue und Genauigkeit beobachtet, und, was ihm nicht schön genug erschienen, verbessert habe.

§. 22. Nachdem ich den wahren Charakter und die Eigentümlichkeit der Zeichnung bei den etrurischen Künstlern angegeben habe, muß ich noch jenes Merkmal anführen, welches die gewöhnlichen Altertumsforscher in der Bekleidung einiger Figuren zu finden vorgeben. Die Bekleidung hat nämlich theils schmale parallel liegende, theils geschlängelte Falten, so wie an den drei Gottheiten auf dem kurz vorhin erwähnten Altare im Museo Capitolino. Es ist wahr, alle etrurische Figuren haben ähnliche gezwungene Falten, aber darum kann man doch nicht mit Grund behaupten, daß alle auf diese Art bekleideten Figuren etrurisch seien; denn es finden sich Figuren, die ohne Zweifel dem griechischen Style angehören, und doch eine solche Bekleidung haben; dergleichen sind in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani zwei erhobene Arbeiten, einander ganz ähnlich oder vielmehr Wiederholungen, wovon eines vor die Vorrede meiner Geschichte der Kunst des Altertums gesetzt ist.<sup>1)</sup> An diesen Denkmalen liefert unter andern die korinthische Bauart eines darauf vorgestellten Tempels den offenbaren Beweis, daß es ein griechisches Werk und nicht einmal aus den ältesten Zeiten ist, weil die Erfindung einer solchen Bauart erst nach dem Phidias geschah. Sogar auf den Münzen Alexanders des Großen sieht man eine Pallas mit diesem trokenen Faltenwurf geprägt. Eine ähnliche Bekleidung haben auch einige Gottheiten auf einem vierseitigen in der eben genannten Villa befindlichen Altare; aber dennoch

1) [Unter Numero 103 der Abbildungen.]

kañ auch dieser Altar, wenn man nach der äusserst feinen Vollendung des Gesimses und seiner Verzierungen urtheilen will, nicht für eine Arbeit etruskischer Künstler oder der griechischen aus der ältesten Zeit, deren Zeichnung der etruskischen ähnlich war, gehalten werden.

§. 23. Es wird daher wahrscheinlich genug, daß die griechischen Künstler in der Blüthe ihrer Kunst jene alte Art der Bekleidung an den Figuren ihrer Gottheiten nachzuahmen pflegten, um sie von den bloß menschlichen Figuren zu unterscheiden, - und durch diese den ersten Zeiten der Kunst eigentümliche Tracht verehrungswürdiger zu machen, gerade wie die Hermen des Jupiter Terminalis immer mit einem langen viereckichten Barte und mit langen geringelten Haarstripen, die vorwärts über die Achseln fallen, vorgestellt sind, um ihnen das Ansehen eines achtbaren Altertums zu geben, wie die Figuren Jupiters aus den Zeiten haben, als die Kunst noch nicht die ganze menschliche Gestalt auszudrücken vermochte, und daher die Gottheiten bloß durch Köpfe abbildete, die auf Klöße gestellt waren. Der Gebrauch, noch in unsern Tagen die Porträte auf die van dykische Art zu bekleiden, beweiset, daß eine gewisse Neigung zum Altertümlichen und zu den Sitten vergangener Zeiten in der Kunst nicht ungewöhnlich ist.

§. 24. Zu den Werken, die meistens für etruskische gelten, gehören auch die bemalten Gefäße aus gebrannter Erde, von welchen ich einige in diesem Werke bekannt gemacht habe, die aus der Sammlung in der vaticanischen Bibliothek und aus der des berühmten Malers, Herrn Mengs, entlehnt sind. Weil die Zeichnung vieler Figuren auf diesen Gefäßen den Bildern auf etruskischen Opferschalen von Erz ähnlich ist, so hat man auch ihnen Etrurien

zum Vaterlande angewiesen, da man sie doch vielmehr campanische Gefäße nennen sollte; denn der größte Theil derselben, wenn nicht alle, die man bis 1790 kennt, sind in Campanien und Großgriechenland ausgegraben worden; besonders in den alten Gräbern bei der Stadt Nola und in der Gegend des alten Capua; daher man sich nicht wundern darf, wenn auf einigen griechische Buchstaben vorkommen. Von dieser Art befinden sich verschiedene in der mastrillischen Sammlung zu Neapel, die schon von dem Canonicus Mazzocchi bekannt gemacht worden, und in dem Museo des Herrn Hamilton, großbritannischen Ministers bei dem Könige beider Sicilien. Eine Schale oder Tasse ebenfalls mit griechischen Buchstaben ist in der Gegend des alten Capua ausgegraben, und steht im herculanischen Museo. Zu solchen Gefäßen kann ich auch dasjenige in der vaticanischen Bibliothek zählen, das ich unter Numero 134 beibringe; und auf welchem man sogar den Namen des Künstlers in griechischer Schrift also gezeichnet sieht: ΑΑΣΙΜΟΣ.<sup>1)</sup> Da man übrigens aus dem, was Kritias beim Athenäus sagt, weiß, daß die Etrurier auch vergoldete Gefäße arbeiteten, welche von den Griechen sehr geschätzt wurden,<sup>2)</sup> und

1) Millin (*Peintures des Vases ant.* t. 2. p. 60.) liest den Namen des Künstlers nicht ΑΑΣΙΜΟΣ, sondern ΑΑΣΙΜΟΣ. Beiläufig wollen wir hier noch an einen vom Autor nicht angeführten etruskischen Künstler erinnern, der Mamurius hieß; ein Zeitgenosse des Numa war [Plutarch. in Num. c. 13.] und die Ehre der Salier verfertigt hat. (Ovid. fast. l. 3. v. 583.) Sein Name ward durch die Gedichte der Salier verherlicht. (Festus v. *Mamurii Veturii*.) Auch die in Erz gegossene Bildsäule des Vertumnus, die am römischen Foro stand, war seine Arbeit. (Propert. l. 4. eleg. 3. Lanzi, Sagg. di lingua Etrusca. t. 1. p. 144.) Meyer.

2) L. 2. c. 21. [n. 50.]

daß die Gefäße aus gebrannter Erde von Arezzo, einer Stadt Etruriens, in vorzüglichem Werthe standen; da ferner glaubwürdige Personen versichert haben, daß welche von dieser letztern Gattung in der Nachbarschaft von Viterbo und um Corneto, in dem alten Gebiete von Tarquinii, gefunden worden, die folglich etruskische Arbeit wären: so will ich wohl zugeben, daß zwischen den Gefäßen des einen und des andern Landes eine Ähnlichkeit statt finde; aber über den Styl der Zeichnung der Figuren und der Malerei, womit diese Gefäße geziert waren, fañ ich kein Urtheil fällen, da ich sie nicht gesehen habe.

§. 25. Die meisten der erwähnten campanischen Gefäße und besonders die größten scheinen statt unseres Porcellans zur Auszierung der Zimmer und Grabmäler gedienet zu haben, welches man daraus schließen fañ, daß sich einige ohne Boden gefunden haben. Die Vorstellung von der Zeichnung an eben diesen campanischen Gefäßen und von der Ähnlichkeit derselben mit jener der etruskischen Künstler hat sich gemeiniglich nach den Gemälden der gewöhnlichsten Gefäße gebildet, so daß sich diese Ähnlichkeit nur auf dasjenige beschränkt, was man auf den mittelmäßigen Gemälden der Gefäße und an den Figuren der etruskischen Opferschalen bemerkt und also auf andere etruskische Denkmale keine Anwendung leidet; den der allgemeine Charakter der auf jenen Gefäßen gemalten Figuren ist Schlankheit, welche bei einigen zu weit geht, da manche ungewöhnlich lang und mager sind, also den Gegensatz zu der empfindlichsten Andeutung und dem Gewaltigen in der etruskischen Zeichnung bilden.<sup>1)</sup>

§. 26. Endlich muß ich noch beifügen, daß der

1) [G. d. R. 3 B. 3 R. 18 §. 3 B. 4 R. 1 §. 10 §. 14 §. 25 §. 32 §. 35 §. 42 §.]



Leser, wenn er in der gegenwärtigen Abhandlung über die Kunst der Etrurier bestimmtere und genauere Gedanken erwartet hat, als ich aufstellte, dieses der geringen Anzahl der uns übrig gebliebenen Denkmale zuschreiben muß, weshalb wir nicht zu einem völlig richtigen Systema von der Zeichnung jener Künstler gelangen können. Da aber der älteste griechische Styl, wie ich schon gesagt habe, dem der etruskischen Künstler ähnlich gewesen, so wird man sich oft, wenn man eine solche Arbeit dem einen oder dem andern Volke zueignen will, sehr in Acht nehmen müssen; denn wir haben eine Menge kleinere etruskische Figuren: aber von Statuen, welche zur Richtschnur beim Urtheilen und Entscheiden dienen könnten, ist auch nicht eine einzige in Rom vorhanden; und darum kann sich unser Urtheil fast einzig auf die Arbeit der geschnittenen Steine gründen, welche uns von diesem Volke erhalten sind. Allein diese sind wie das kleine Gestrüpe von einem ausgehauenen Walde, von welchem nur noch einzelne Bäume stehen; und so wie sich nach einem Schiffsbruche aus wenigen Brettern eines zu Grunde gegangenen Schiffs kein sicheres Fahrzeug bauen läßt: eben so wenig wird man, bei dem Mangel großer Figuren mit genauer und bestimmter Zeichnung, von den übrig gebliebenen Denkmälern ein Systema zu bilden vermögen.

## V i e r t e s   K a p i t e l .

---

### Von der Kunst der Zeichnung unter den Griechen und von der Schönheit.

§. 1. Die Kunst der Zeichnung unter den Griechen, als der wesentlichste Theil dieser schon begonnenen Abhandlung, muß, wenn man einen deutlichen Begriff von ihr haben und sie nach ihrem ganzen Werthe erkennen will, nicht nur in ihren ersten Anfängen betrachtet, sondern in allen ihren Fortschritten, in ihrem Wachstume, ihrer Vollkommenheit und ihrem Verfall untersuchet werden. Hierzu aber ist erforderlich die Veränderungen, welche sowohl die Kunst als auch das Volk, von dem sie ausgebildet wurde, erlitten hat, mit einander zusammenstellen; und ich werde darum, weil ich dieses igo unternehme, die Abhandlung in zwei Abschnitte theilen, wovon der erste systematisch, der zweite historisch ist.

#### Erster oder systematischer Abschnitt.

§. 2. Von der Kunst der Zeichnung unter den Griechen reden, heißt eben so viel als von der Schönheit in allen ihren Theilen handeln, weil diese von ihrer Kunst der Zeichnung die Grundlage und der Endzweck war. Dieses zeigen ihre Werke, bei deren Verfertigung sie offenbar dem Ideal der Schönheit, das sich in ihnen gebildet hatte, sowohl die etwaige Wissenschaft, alles nachzubilden, wie es in der Natur erscheint, als auch den Ausdruck, welchen die Figuren erhalten sollten, um diese oder jene Geschichte vorzustellen, untergeordnet haben. Ich sagte, daß sie

nach der Schönheit in allen ihren Theilen strebten, aber ich wollte sagen, daß sie in ihren Werken nicht nur die Jugend und die Blüthe der Jahre, sondern auch jede Person und jedes Alter auszudrücken suchten, indem sie zum Beispiel bei allen Figuren dieselbe Regel befolgten, welche man in der Vorstellung der Jahreszeiten beobachten muß, von denen jede, sie mag unter dem Bilde einer jugendlichen oder einer betagten Person erscheinen, auf ihre Weise schön und anmuthig sein wird. Dieses Bestreben, alle Alter des Lebens schön zu bilden, wie das Jahr etwa vom Frühlinge bis zum Herbst schön und angenehm ist, wurde von den griechischen Künstlern nicht nur in dem Ganzen ihrer Werke, sondern auch in jedem einzelnen Theile derselben beobachtet; daher man sagen kan, daß sie sanft vom Allgemeinen zum Besondern übergingen, wie die Natur vom Stamme des Baums zu den Zweigen.

§. 3. Ich sehe, was ich unternehme, wenn ich weiter gehe: bei dem Unterrichte ist das Schwerste, die Sache, von welcher man handelt, zu zerlegen und in ihren Theilen zu betrachten; weshalb uns jene, die bisher von der Schönheit schrieben, aus Trägheit des Geistes oder vielmehr aus Mangel an Kenntniß mit metaphysischen Ideen abgefertigt haben. Sie setzten sich eine Unendlichkeit von Schönheiten in den Kopf, die sie an den griechischen Statuen wahrgenommen; aber anstatt uns dieselben anzuzeigen, haben sie nur im Allgemeinen davon geredet, auf die Art, wie Cäsar Ripa seine Iconologie verfertigte, gleichsam als wenn alle Denkmale vernichtet und verloren wären.

§. 4. Um nun von der Kunst der Zeichnung unter den Griechen, oder von der Schönheit, die sie in den menschlichen Figuren angebracht haben, zu handeln, und die Vorzüge derselben zum Nutzen des

Liebhavers und Künstlers darzulegen, ist es nothwendig, vom Idealen zum Wirklichen, und vom Allgemeinen zum Besondern herabzusteigen, und unsere sowohl als der griechischen Künstler Vorstellungen von dem durch die ganze Natur verbreiteten Schönen, und besonders von dem, womit der Mensch begabt ist, mit der Betrachtung jener Schönheiten zu verbinden, welche dieselben Griechen in ihren Werken gebildet haben. Dieses muß aber nicht in schwankenden und unbestimmten Worten geschehen, sondern durch eine genaue Bestimmung der Umrisse und Linien, aus welchen dasjenige entsteht, was wir schöne Formen nennen. Meine Abhandlung wird daher in zwei Theile zerfallen; in dem ersten werde ich von der Schönheit der Zeichnung überhaupt oder von dem Anblick handeln, den uns die menschliche Gestalt im Ganzen betrachtet sowohl durch das, was sie an sich ist, als durch den Ausdruck und die Stellung gewährt: im zweiten werde ich von den Theilen reden, welche zur Schönheit der menschlichen Gestalt beitragen.

### E r s t e r   T h e i l .

§. 5. Die Schönheit läßt sich auf gewisse Grundbegriffe zurückführen, aber nicht bestimmt erklären. Gewöhnlich sagt man, sie bestehe in der wechselseitigen Übereinstimmung des Geschöpfs mit dessen Absichten und der Theile unter sich und mit dem Ganzen. Aber auf diese Weise verwechselt man die Schönheit mit der Vollkommenheit, welche ebenfalls dadurch nicht bestimmt ist, noch bestimmt werden kann, weil die Menschheit derselben nicht fähig ist. Kann wohl eine Erklärung des Schönen genügen, wenn sie dasselbe mit dem Vollkommenen verwechselt?

§. 6. Die Unmöglichkeit, das Schöne genau zu



bestimmen, entsteht daher, weil es unsere Begriffe übersteigt; und da wir uns nichts so Erhabenes und Vollkommenes als die Schönheit vorstellen können: so war die natürliche Folge, daß uns das Schöne und das Vollkommene für gleiche Dinge galten. Wäre das nicht, so würden wir auch von dem Schönen die wahre Erklärung haben, wie von jedem andern Dinge, dessen ganzes Wesen man feilt. Wie es sich aber mit dieser Erklärung verhalten mag, so wird doch ein jeder, welcher überzeugt ist, daß allen Geschöpfen das Gepräge der Vollkommenheit in dem Grade aufgedrückt sei, dessen sie fähig sind, und daß ein jeder Begriff auf einer Ursache beruhe, die außer diesem Begriffe in etwas andern gesucht werden müsse, ohne Zweifel erkennen, daß die Ursache der Schönheit, welche man für eines mit der Vollkommenheit halten kan, nicht außer derselben zu finden sei, da sie in allen erschaffenen Dingen vorhanden ist.

§. 7. Dieses angenommen, muß ich zu meinem Zwecke noch die Bemerkung vorausschicken, daß die höchste Schönheit nur in Gott ist; daher die menschliche Schönheit um desto vollkommener wird, je mehr sie dem höchsten Wesen gemäß, entsprechend und einstimmig kan gedacht werden, welches durch seine Einheit und Untheilbarkeit von der Materie unterschieden ist. Diese beiden Eigenschaften sind die Quelle der zwei vornehmsten Begriffe von der Schönheit, die ein jeder in den Gegenständen, welche ihm vorkommen, zu sehen sucht, nämlich die Einheit und die Einfachheit harmonisch mit einander verbunden, und in den Theilen gleichförmig vereinigt: den die Einfachheit entspringt aus der Einheit, und beide zusammen erzeugen das Erhabene.

§. 8. Ich will ebenfalls die andere Wahrheit vorausschicken, daß jede Sache begreiflicher wird,

sobald man die Theile, aus welchen sie zusammengesetzt ist, in einen einzigen Begriff oder in so wenige als möglich einschließen kan; so daß jeder Gegenstand, welcher sich unserm Geiste unter einer einzigen Ansicht und auf einen Punkt vereinigt vorstelllet, uns in seiner völligen Größe und in seiner ganzen Ausdehnung erscheinet. Je mehr aber ein Gegenstand getheilt ist, und je mehr wir folglich mit unserer Betrachtung umherschweifen müssen, desto kleiner wird er uns vorkommen und desto weniger werden wir ihn begreifen können, weil wir wegen der getrenten und vervielfältigten Theile das Ganze nicht mit einem Blicke zu übersehen und zu umfassen vermögen. Es geht hier dem Auge wie einem Wanderer, dem die Reise sich um desto mehr verlängert, je öftere Ruhepunkte er findet, auf welchen er anhält.<sup>1)</sup> Aus demselben Grunde erscheinet ein kleines Haus, wenn es im einfachen Style aufgeführt ist, groß und prächtig; aber ein mit Hieraten überladener Palast, wenn er auch noch so groß wäre, klein; gleich wie eine Musik, die aus unendlich gebrochenen, gefettelten und geschleifeten Tönen bestehet, kleinlich und armselig ist; hingegen groß und entzückend wird, wenn sich alles in einfachen, lang anhaltenden Zügen künstlich an einander schließt.

S. 9. Eben so verhält es sich mit der Einheit, welche in der Zeichnung erfordert wird; sie ist aber verschieden von der Einerlichkeit oder steten Vorstellung einer und derselben Sache, das

1) [Der Widerspruch in diesem Gleichnisse hier und in der Geschichte der Kunst, 4 B. 2 K. 22 S. wo der Autor sagt, „daß dem Reisenden der Weg kürzer werde,“ ist nur scheinbar, denn beides ist wahr: die Reise verzögert sich durch das öftere Verweilen, und der Weg verkürzt sich, da man auf andere Dinge achtet als auf ihn.]

heißt: sie bestehet in so geformten Umrissen, daß die Theile, indem sie die ganze Gestalt geben, gleich viele Veränderungen der Einheit sind oder zu sein scheinen. Diese Idea, oder dieser Gedanke, wie wir ihn nennen wollen, ist in der That ein wenig abstract; aber ausserdem, daß er nicht weniger fest steht, ist er von wichtigen Folgen in Ansehung dessen, was ich noch späterhin zu sagen habe. Daher muß ich ihn, wenn es mir anders gelingt, noch verständlicher zu machen suchen; und dieses glaube ich dadurch thun zu können, wenn ich sage, daß in diesem Begriffe der Einheit auch die Unbezeichnung liege, welcher Ausdruck mir bei der Anwendung zu Statten kommt. Wenn ich also sage, daß eine Gestalt, um schön zu sein, unbezeichnet sein müsse: so will ich dadurch andeuten, daß die Form derselben weder dieser oder jener bestimmten Person eigen sei, noch irgend einen Zustand des Gemüths oder eine Empfindung der Leidenschaft ausdrücke, als welche die Einheit unterbrechen und die Schönheit vermindern oder verdunkeln. Daher gilt von der Schönheit, was von dem Wasser, welches aus dem Schooße der Quelle geschöpft wird, das um desto gesunder geachtet wird, je weniger Geschmak es hat, und von allen fremden Theilen geläutert ist.

§. 10. Es scheint mir kaum nöthig, noch zu bemerken, daß die Einheit und die Einfachheit, von welcher ich rede, entweder materiell oder moralisch ist, und daß die moralische sich auf die Stellung, welche die Künstler ihren Figuren geben, die materielle aber auf die Formen derselben beziehe; ich bemerke nur, daß hier von der materiellen die Rede ist. Die materielle Einheit, welche wir auch die linearische nennen können, ist geeigneter, das Alter des Menschen, in welchem die Schönheit ihren Sitz zu haben scheint, das heißt:



die Jugend, vorzustellen; denn hier ist die Einheit um so größer, je mehr die Linien, welche zur Bildung einer jugendlichen Gestalt erforderlich sind, wiewohl sie sich von der geraden Richtung entfernen und sich zu den Ellipsen hinneigen, nichts desto weniger, indem sie durch excentrische Kreisbogen gebildet worden, bei dieser Ausfließung der einen aus der andern so sanft fortlaufen, daß man sie mit der Fläche eines von den Winden nicht beunruhigten Meers vergleichen kan, von welchem man, obwohl es in steter Bewegung ist, dennoch sagt, daß es still sei. Diese also von mir bestimmte Einheit der Umrisse wurde von den griechischen Künstlern vorzüglich gesucht, und erhielt sich auch bei ihnen durch die Betrachtung solcher Personen, deren blühende Jugend durch die Benennung der Samengefäße länger erhalten wurde, wie bei den Priestern der Cnbele und der Diana zu Ephesus; <sup>1)</sup> denn in solchen vereinigt sich die sanfte Rundung beider Geschlechter mit einer weniger empfindlichen Andeutung der Muskeln und der knorpelichten Theile, als es bei unserer schnell verblühenden Jugend gewöhnlich ist.

§. 11. Im Gegensatze mit den neuern Künstlern, welche glauben, einen desto größeren Beweis von ihrem Wissen zu geben, je stärker sie die Adern und Muskeln an ihren Bildern von jeglichem Alter hervorheben, verwandten die Griechen, um die Schönheit zu erzeugen, ihre ganze Einsicht und allen Fleiß auf die Gestalten des jugendlichen Alters, weil natürlich an diesen die rauhen und stark hervorspringenden Theile fehlen, und sie daher geschickter sind, die Einheit der Zeichnung zu erhalten. Hier zeigten sie ihren Geist und die Bartheit ihres Gefühls, indem sie dieses Alter vor allen andern, bisweilen auch

<sup>1)</sup> Strab. l. 14. c. 1. §. 13.



mit Hintansetzung der Mythologie, ausgewählt und wohl eingesehen hatten, daß die Jugend allein geschickt sei, in ihr die Gottheiten vorzustellen und mit Körpern zu bekleiden, die nicht materiell, sondern geistig wären.

§. 12. Ich sagte, daß die griechischen Künstler sich mehr beflissen und ihr Studium darein gesetzt haben, Gestalten von diesem Alter und vielleicht mehr als von jedem andern zu bilden, im Gegensatze mit den Neuern, welche die starken Umrisse der Glieder in jedem andern Alter nebst der empfindlichen Andeutung der Muskeln und anderer Theile auch im Jugendlichen ausdrücken möchten. Würden wir aber wohl diesen Künstlern, selbst abgesehen von der Schönheit, bei gleicher Schwierigkeit der Arbeit den Vorzug einräumen? Ein jeder begreift, daß es sehr schwer ist, indem die Umrisse der jugendlichen Gestalten unmerklich in einander fließen, die eigentlichen Punkte der Höhe und die Linie, welche dieselbe umschreibt, so wie die Stellen, wo die eine Linie sich mit der andern verbindet, zu sammeln; und hat man sie gesammelt, so ist es noch weit schwerer, sie genau zu bestimmen, weil in solchen Gestalten alles, was man in den männlichen bemerkt, zwar auch sein aber nicht erscheinen soll; denn in den männlichen Gestalten hat die Natur ihre Bildung vollendet, folglich die einzelnen Theile genau bestimmt; in den jugendlichen aber ist die Bildung der Theile zwischen dem Wachs- tume und der Vollendung gleichsam unsicher gelassen, weshalb man dieselben nicht innerhalb der Jugend, sondern erst nach den Jahren bemerkt, welche das männliche Alter von dem jugendlichen unterscheiden. Es ist auch kein so großer Fehler, bei der Bildung einer männlichen oder betagten Figur die Andeutung der Muskeln und anderer Theile zu verstärken oder zu übertreiben, als es die geringste Abweichung von den

Umrisen in einem jugendlichen Gewächse ist, wo auch der geringste Schatten, wie man zu sagen pfleget, zum Körper wird.

§. 13. Die Schönheit ist von zweierlei Art, entweder individuell oder idealisch; die erste ist ein Inbegriff der schönen Formen eines einzelnen Wesens, und die zweite ist eine Wahl schöner Theile aus vielen einzelnen; idealisch heißt sie nicht in Rücksicht auf die Theile, sondern auf das Ganze, in welchem die Natur von der Kunst fañ übertroffen werden. Die Natur hat immer erzeugt und erzeugt noch täglich Bildungen des Gesichts, die mit den Köpfen der höchsten Schönheit, welche man in Marmor und auf geschnittenen Steinen findet, zu vergleichen sind; auch sieht man zu unsern Tagen in der Wirklichkeit Gestalten, wie die Atobe und der vaticanische Apollo. Gewisse Köpfe an Göttheiten, von welchen mancher glauben möchte, daß sie ohne Beobachtung der Wirklichkeit nur mit dem Verstande aufgefaßt und gleichsam, um die Natur zu beschämen, gezeichnet worden, sind vielleicht nichts als Bildnisse von Personen, die vor Alters gelebt haben. So wissen wir, daß einige Statuen der Venus und anderer Göttinnen nach dem Ebenbilde schöner Weiber gemacht sind, selbst solcher, welche ihre Gunst feil hatten.<sup>1)</sup> Aber nichts desto weniger wird die Natur, wiewohl sie bei der Bildung ihrer einzelnen Wesen nach der Vollkommenheit strebt, durch die Materie und durch so viele Zufälligkeiten, denen die Menschheit unterworfen ist, immer gleichsam beschränkt, so daß sie nicht zu dem Ziele, welches ihr vorgestekt ist, gelangen fañ; es wird daher fast unmöglich sein, einen in allen Thei-

1) Xenoph. memorab. l. 3. c. 11. §. 1. Athen. l. 13. c. 6. [n. 59. G. d. R. 4 B. 2 R. 26 S. Note.]

len vollkommen schönen Menschen zu finden. Doch hat auf der einen Seite die eingepflanzte Neigung des Menschen, sich über seine Bestimmung zu erheben, und, was die Natur unvollendet läßt, zu verbessern, dieser Unvollkommenheit abzuhelpen gesucht, und auf der andern Seite hat die durch Religion erhitzte Phantasie der Heiden, deren erste Lehrer Dichter waren, mitgewirkt. Indem diese suchten, Gegenstände der Verehrung, und zwar, um Ehrfurcht und Liebe zu erweken, Bilder von höherer Natur, als die menschliche ist, zu geben: so dachten sie, daß die der Gottheit würdigsten und für die Einbildung des Menschen reizendsten Bilder diejenigen wären, welche den in einer ewigen Jugend und in dem Frühling des Lebens fortdauernden Zustand der Götter ausdrückten. Dieser Zustand war dem Begriffe von der Unveränderlichkeit des göttlichen Wesens gemäß, und allein fähig, die menschliche Seele in einen süßen Traum entzückender Liebe zu versetzen, worin die Seligkeit bestehet, die bis izo von den Sterblichen in allen Religionen, gut oder übel verstanden, gesucht worden. Zu der von Dichtern erhaltenen Idea von stets jugendlichen Gottheiten, sowohl männlichen als weiblichen Geschlechts, kam noch eine andere, vermöge welcher man annahm, daß alle Götinnen ein jungfräuliches Ansehen hätten, welches man besonders an den Brüsten wahrnehmen könnte. Daher sind die Brüste von den Künstlern ohne sichtbare Warzen gebildet worden, wie an jungen Mädchen, denen *Lucina*, um mit den Dichtern zu reden, den Gürtel noch nicht aufgelöset hat, und welche die Frucht der Liebe noch nicht empfangen haben. <sup>1)</sup>

§. 14. Beseelt von dieser eingepflanzten Neigung und von solchen Grundsätzen der Religion, suchten die alten Künstler aus den schönsten Theilen die

1) [G. d. R. 5 B. 1 R. 2 S. Note.]

schöne Gestalt zusammenzusetzen, indem sie nackte Personen beobachteten; die Gymnasien Griechenlands, wo sich die schönste Jugend übte, <sup>1)</sup> gaben ihnen ein weites Feld, ihre Einbildung zu bereichern; und in Sparta übten sich sogar junge Mädchen im Angesichte der ganzen Stadt im Ringen. <sup>2)</sup> Nachdem sich die Künstler so viele Ideen von Schönheit, welche sie an verschiedenen einzelnen Personen erblickt, eigen und gegenwärtig gemacht hatten, wurden sie gleichsam neue Schöpfer, und suchten dieselben in dem Bilde, welches sie von irgend einem Individuum entwerfen wollten, darzustellen, indem sie zugleich von aller persönlichen Neigung, welche unsern Geist von dem wahren Schönen abzieht, wegsahen.

§. 15. Diese idealischen Figuren sind, wie ein durch das Feuer gereinigter ätherischer Geist, von jeder menschlichen Schwachheit befreiet, so daß man an ihnen weder Sehnen noch Adern bemerkt. Die hohe Absicht jener Künstler ging dahin, Geschöpfe hervorzubringen, die mit einer göttlichen und überflüssigen Genugsamkeit begabt wären, so daß deren Außenseite einem ätherischen, auf den äußersten Punkten begränzten und mit menschlicher Gestalt bekleideten Wesen scheinbar zum Körper diene, ohne aber an der Materie, aus welcher die Menschheit zusammengesetzt ist, noch an der menschlichen Nothdurft Theil zu nehmen. Durch ein also geformtes Wesen wird Epikurs Meinung von der Gestalt der Götter, denen er nicht einen Körper, aber gleichsam einen Körper, und nicht Blut, aber gleichsam Blut beilegt: *Hominis esse specie Deos confitendum est, nec tamen ea species cor-*

1) [Schol.] Aristoph. Pac. v. [764.]

2) Aristoph. Lysistrat. v. 82. Pollux, l. 4. c. 14. segm. 102. Euripid. Andromach. v. 596.



*pus est, sed quasi corpus, nec habet sanguinem, sed quasi sanguinem;* welche Art des Ausdrucks Cicero dunkel und unverständlich findet. <sup>1)</sup>

§. 16. Der berühmte Bernini konnte sich nicht in die von den alten Künstlern befolgte Weise, die Schönheit aus vielen Theilen derselben, welche sich in der Natur bei verschiedenen Einzelwesen zerstreut finden, zu vereinigen. Dieses erhellet theils aus seinen Werken, theils aus dem Umstande, daß er die Erzählung, Beugis habe, um eine Juno in Krotona zu malen, die schönsten Theile von fünf schönen Jungfrauen in dieser Stadt ausgewählt, für ungereimt und erdichtet ansah, weil er sich einbildete, ein bestimmtes Theil oder Glied reime sich zu keinem andern Körper, als dem es eigen ist. <sup>2)</sup> Allein er mußte beweisen, daß entweder die Schönheiten, welche man an den einzelnen durch die Kunst hervorgebrachten Figuren der Alten wahrnimmt, sich alle zusammen an einer Person in der Wirklichkeit vereinigt vorfinden, oder daß die Wahl der schönsten Theile und deren harmonische Verbindung zu einer Figur unstatthaft sei.

§. 17. Der höchste Begriff jugendlicher Schönheit wurde den Figuren des Bacchus und Apollo zugeeignet. Diese Gottheiten zeigen uns, vermöge der ihnen von den Dichtern gegebenen Vereinigung beider Geschlechter, in ihren auf uns gekommenen

1) De nat. Deor. l. 1. c. 18 et 25.

Der Torso des Neptunus vom westlichen Giebel des Parthenons vernichtet das Ansehen der Behauptung Winkelmanns, daß die Griechen alle göttlichen Figuren ohne Nerven und Adern gebildet, deß das Schwellen der Haut ist daran bewunderungswürdig. Schorn.

2) Baldinucci Vit. di Bernini. p. 70.

Nicht um eine Juno, sondern um eine Helena für den Tempel der Juno in Krotona zu malen. (Cic. de invent. l. 2. c. 1. Plin. l. 35. c. 9. sect. 36. n. 2.) Meyer.

Abbildungen eine vermischte und zweideutige Natur, welche sich durch die Völligkeit und stärkere Ausschweifung der Hüften und durch die zarten und rundlichen Glieder dem Körper der Verschnittenen und Weiber nähern. Daher fañ man den *Bakchus* in bekleideten Figuren für eine verkleidete Jungfrau halten, wie uns ihn *Seneca*, der Tragödiendichter, beschreibt. <sup>1)</sup>

S. 18. Das Bild des *Bakchus* in der sehr schönen Statue der *Villa Medici*, so wie in andern Vorstellungen desselben, ist das eines schon herangewachsenen Jünglings, welcher die Gränzen des Frühlings des Lebens betritt, wañ die Regung der Wohlust wie die zarte Spitze einer Pflanze zu keimen anfängt. Er scheint daher in derselben Statue wie zwischen Schlummer und Wachen die ihm übrig gebliebenen Bilder eines fröhlichen Traumes, welchen er eben gehabt hat, nachsinnend zu sammeln, als wüßte er dieselben wirklich machen zu können. Seine Züge sind voll lüsterner Süßigkeit, aber dennoch tritt die fröhliche Seele nicht ganz in das Gesicht. <sup>2)</sup>

S. 19. Dieser Bildung des *Bakchus* sehr ähnlich erscheint auch *Apollo* in den Statuen, welche einen Schwan zu den Füßen haben. Zwei derselben stehen in der eben genannten *Villa Medici*, und eine im *Museo Capitolino*; aber in dem Palaste *Farnese* ist die schönste, deren Kopf man das Höchste der menschlichen Schönheit nennen fañ. Auch *Herkules* ist sowohl in Marmor als auf geschnittenen Steinen im Jünglingsalter abgebildet, und erscheint bisweilen mit einem Kopfe von so seltner Schönheit, daß die Gesichtszüge den Unterschied des Geschlechts fast zweideutig lassen; daher diese Figu-

<sup>1)</sup> *Oedip.* v. 419 — 423.

<sup>2)</sup> *G. d. R.* 5 B. 1 R. 21 S. Note.]

ren des Herkules für Abbildungen der Gole gehalten wurden; aber vom Gegentheil überzeugen uns die kurzen und krausen Haare oben auf der Stirn, welche ein beständiges Merkmal des Herkules sind, und an einer weiblichen Figur unschicklich sein würden. <sup>1)</sup>

§. 20. Die schöne Jugend im Bacchus und Apollo gehet nachher stufenweis zu reifern Jahren über, und die Formen waren männlicher im Mercurius und Mars, welches sich besonders in ihren Gesichtsbildungen offenbart. Im Gesicht des Mercurius entdeckt man die Schärfe des feinen und gedankenvollen Blicks; die Züge des Mars offenbaren in den ruhigen Minen einen jungen Helden von sanfter und menschlicher Natur. <sup>2)</sup> Als einen solchen sieht man ihn abgebildet auf vielen Münzen, in der schönsten Statue desselben, welche man in der Villa Ludovisi findet, auf einem der Leuchter, welche sonst in dem Palaste Barberini waren, und auf dem runden Denkmale im Museo Capitolino, das in diesem Werke unter Numero 5 vorkommt. <sup>3)</sup>

§. 21. Mit eben diesen Ideen von göttlicher Genugsamkeit und Unveränderlichkeit des Zustandes wie des Alters schritten die Künstler von den Figuren der Gottheiten, welche die Mythologie als Jünglinge vorstellte, zu denen des reifen und betagten Alters fort. Sie bekleideten dieselben mit dem Ansehen und der Gestalt dieses Alters, aber ohne ihnen die Kennzeichen unseres schwachen Zustandes aufzudrücken. Die Schönheit dieser Gottheiten bestehet in einem

1) [G. d. R. 5 B. 1 R. 19 — 20 §.]

2) Lucian. dial. Mercur. et Apoll. p. 211. Justin. Mart. orat. ad Græc. §. 3.

3) [G. d. R. 5 B. 1 R. 16 — 18 §. u. 3 B. 2 R. 16 §.]

Unbegriffe der Kraft gesetzter Jahre und der Fröhlichkeit der Jugend, so wie in bestimmteren Formen, welche nicht so rundlich sind wie im jugendlichen Alter, aber dennoch fleischig und ohne runzlichte Haut. Von den Bildern des Vaters der Götter, welche übrig geblieben und wohl erhalten sind, kann man einen Schluß machen auf die Würde und das Wesen der überirdischen Hoheit, mit welcher jener olympische Jupiter, den ganz Griechenland immer als ein übermenschliches Werk verehrte, aus den Händen des Phidias hervorgehen mußte.

§. 22. Jupiter ist in allen seinen Bildern immer in vollkommenen und betagten Jahren vorgestellt, aber ohne Zeichen eines hohen Alters, und stets mit einem heitern und gnädigen Blicke; <sup>1)</sup> die Augen sind mit mehr Erhabenheit gewölbt, als bei den andern Göttern, die in demselben Alter vorgestellt worden. Der gütige und gnädige Blick, welcher sein Gesicht erheitert, unterscheidet ihn von den Köpfen des Pluto, die man bis izo noch nicht als solche erkant, und wegen des Scheffels, den sie tragen, für Köpfe des Jupiter Serapis gehalten hat. An zweien dieser Köpfe aus grauem Marmor, von denen der eine in dem Palaste Giustiniani, und der andere in der Villa Mattei ist, bemerkt man ganz im Gegensatze mit jenen des Jupiters eine gestrenge und gleichsam drohende Mine, so daß der zuletzt erwähnte Kopf von einem neueren Autor Jupiter terribilis benant worden. <sup>2)</sup> Daß in diesen Köpfen das Bild des Pluto vorge-

1) Martian. Capell. l. 1. p. 18. Phurnut. de nat. Deor. c. 9. p. 151. in opusc. mythologic. edit. Gale. [G. d. R. 5 B. 1 R. 30 S.]

2) [Von Spence in seinem Polymetis. G. d. R. 5 B. 1 R. 30 S.]



stellt sei, läßt sich durch das Zeugniß des Tragödiendichters Seneca beweisen, welcher uns lehrt, daß Pluto Ähnlichkeit mit dem Jupiter fulminans hatte, das heißt: mit dem Aussehen, welches für den Jupiter paßte, wenn er im Begriffe wäre, seine Blitze gegen die Giganten zu schleudern.<sup>1)</sup> Außerdem ist auch ein Pluto mit einem Scheffel auf dem Haupte, nach Art des Jupiter Serapis, auf einem erhobenen Werke in dem bischöflichen Hause zu Ostia,<sup>2)</sup> und auf einem geschnittenen Steine zu sehen.<sup>3)</sup> Man erkennt ferner solche Köpfe des Pluto auch an den Haaren, welche über der Stirn herunterhängen, da die Haare des Jupiters sich von der Stirn erheben, wie ich später zeigen werde. Dieser begründeten Bemerkung zufolge glaube ich, daß ein fast kolossaler Kopf in der Villa Pansili,<sup>4)</sup> und eine Büste in der Galerie des Großherzogs von Toscana,<sup>5)</sup> gleichfalls mit einem Scheffel auf dem Haupte, beide den Pluto vorstellen.

§. 23. Der sehr schöne Kopf der einzigen Statue des Neptunus, zu Rom in der Villa Medici, scheint nur allein im Barte und in den Haaren sich von den Köpfen des Jupiters etwas zu unterscheiden.<sup>6)</sup> Der Bart ist nicht etwa länger, oder so, wie er bei andern dem Neptunus untergeordneten Meergöttern zu sein pflegt, das heißt: gestreckt und gleichsam naß, sondern er ist krauser als beim Jupiter, und der Anebelbart ist dicker;

1) Hercul. Fur. v. 721.

2) [G. d. R. 5 B. 1 R. 30 §. Note.]

3) Natter, pierr. gravées pl. 33.

4) [G. d. R. 5 B. 1 R. 30 §. Note.]

5) Mus. Florent. t. 1. tab. 52.

6) [G. d. R. 5 B. 1 R. 36 — 38 §.]

auch die Haare erheben sich von der Stirn auf eine verschiedene Art. <sup>1)</sup>

§. 21. Durch die oben angeführten Kennzeichen göttlicher Genugsamkeit unterscheidet sich in dem Sturze einer Statue im Hofe von Belvedere *Herkules*, wie er rein von den Schläfen und Mängeln der Menschheit die Unsterblichkeit und den Sitz unter den Göttern erlangt hat, von andern Statuen, die ihn noch sterblich vorstellen, wie er die Erde von gewaltthätigen Menschen, die sie bedrückten, reinigte und gegen Ungeheuer kämpfte. <sup>2)</sup> An diesem Sturze, welcher uns den Helden sitzend vorstellt, sind, obwohl er ohne Kopf, Arme und Beine ist, nichts desto weniger die Merkmale der Stellung übrig geblieben, in welcher man ihn durch die Einbildung sich vorstellen muß: er hatte nämlich den rechten Arm über sein Haupt gelegt, um ihn als ruhend nach allen seinen Arbeiten zu bilden, welche er sich in's Gedächtniß zurückzurufen scheint, und für welche ihm die Freuden der Liebe bei der Göttin der Jugend zur Belohnung geworden. Sein Körper ist ohne Adern und Nerven, ohne Bedürfniß menschlicher Nahrung und ohne ferneren Gebrauch der Kräfte vorgestellt. Die Muskeln sind schwellend ohne Spannung und gleichsam beseelt von einem frischen Lebenshauche, der sich über die ganze Oberfläche verbreitet, so daß vor unsern Augen ein *Herkules* erscheint, der verjüngt worden, ohne sein Alter und seinen körperlichen Zustand zu verändern. Die allen Figuren des *Herkules* gemeinsamen Eigenschaften sind ein mächtiger Hals und ein kleiner Kopf, welches Verhältniß man als ein Symbol seiner Stärke betrachten kan, indem ich glaube, daß die Idee hier

1) Philostrate. jun. icon. 8. p. 873.

2) [1 Band, S. 226 — 233. G. d. R. 10 B. 3 R. 16 S.]

von den Stieren entlehnet ist, deren Kopf klein ist im Verhältnisse zum Halse. Diese am Herkules nicht wahrgenommene Eigenschaft scheint der Grund des allgemeinen aber falschen Schlusses gewesen zu sein, welcher nach demselben Verhältnisse auf alle Köpfe alter Figuren männlichen Geschlechts gemacht worden. <sup>1)</sup> Man darf annehmen, daß die kurzen und krausen Haare auf der Stirn des Herkules ebenfalls zur Nachahmung der kurzen und etwas krausen Haare, welche die Stiere mitten zwischen den Hörnern haben, dienen sollen.

§. 25. So wie die alten Künstler stufenweis, und mit Unterscheidung dieser und jener Schönheit, von der Menschheit bis zu den Ideen eines ungeschaffenen und vom irdischen Stoffe entfernten Wesens empor gestiegen: eben so gingen sie auf der andern Seite stufenweis in Vorstellung der Helden und Faune wieder herab. In den Bildern der Helden, das ist: der Menschen, denen das Altertum die höchste Würdigkeit der menschlichen Natur gab, näherten sich die Künstler bis an die Gränzen der Gottheit; sie erhielten sich jedoch innerhalb dieser Gränzen, ohne sie zu überschreiten oder den sehr feinen Unterschied zu verwischen. Das Bild des Battus, des Gründers von Cyrene in Afrika, würde auf den Münzen dieser Stadt, welche ihm göttliche Ehre erwies, durch einen einzigen Blick gärtlicher Lust einen Bacchus, und durch einen Zug von göttlicher Großheit einen Apollo vorstellen können. Der Kopf des Minos auf Münzen von Kreta würde ohne einen stolzen Blick, den man ihm gegeben, um einen König anzudeuten, einem Jupiter voll Guld und Gnade ähnlich sehen.

§. 26 Eine niedrigere Stufe in Ansehung des

<sup>1)</sup> Caylus, du caract. des peintr. Grecs. p. 208.

Ideals haben die Faune oder die jungen Satyri, bei deren Zeichnung die griechischen Künstler weniger auf die Schönheit des Gesichts sahen, als auf behende Formen und auf Schlankheit der Figur, welche sich in der Stellung durch den einen Fuß, der nicht auf der Erde ruhet und hinter den andern gesetzt ist, zu unterscheiden pfleget, um ihre bäurische und auf den Wohlstand unachtsame Natur auszudrücken. Eben diese Stellung hat der rechte Fuß des sogenannten Apollo Sauroktonos, wie es die Statue in der Villa Borghese zeigt, die in diesem Werke unter Numero 40 vorkömmt, um seine Minderjährigkeit und seinen Hirtenstand anzudeuten, wie ich gehörigen Orts entwickelt habe. Die Köpfe der jungen Faune haben nicht das schöne Profil, welches nur durch eine geringe Senkung von der geraden Linie abweicht und die vornehmste Eigenschaft der idealischen Köpfe auszumachen pflegt, wie ich im zweiten Theile dieses Abschnitts zeigen werde. Die Nase der Faune ist mehr eingedrückt, jedoch weniger als bei den kleinen Kindern, und in dem etwas in die Höhe gezogenen Munde zeigt sich an den Winkeln ein freudiges Lächeln. Dieses gibt ihnen ein gewisses anmuthiges und kindliches Aussehen, das man ein corregisches nennen könnte, weil den Köpfen des Corregio sowohl jenes etwas gezierte Lächeln als auch das eingebogene Profil eigen ist.

S. 27. Hieraus, glaube ich, könne erklärt werden, auf welche Art nach dem Plato das Wort *επιχαρις*, mit Gratie begabt, als gleichbedeutend mit *σιμος* gebraucht worden. <sup>1)</sup> Dieses letztere Wort bedeutet eigentlich eine gesenkte und eingedrückte Nase, und ist das Gegentheil von *γρηπος*,

<sup>1)</sup> De republ. l. 5. p. 474. [G. d. R. 8 B. 2 R. 22 S. Note.]



wodurch eine erhobene und Adlersnase bezeichnet wird, so daß es bei diesem Gegensatze nicht auf ein mit Gratie begabtes Aeffere angewandt werden kann. Lucretius, bei welchem das lateinische Wort Simus, Simulus, von dem griechischen σιμος genommen, gleichbedeutend ist mit σιληνος, Silenus, erklärt und enthüllt vielmehr den Sinn des Plato, wenn wir nach dem bekanten Satze, daß zwei Dinge, die einem dritten gleich sind, auch unter sich selbst gleich seyen, unsern Schluß machen. <sup>1)</sup> Da nun σιμος gleichbedeutend mit σιληνος ist, so ist auch επιχαρις gleichbedeutend mit σιληνος, und da unter der Benennung der Silenen bei den Griechen auch die Satyr und Faune begriffen sind, so kann diesen ebenfalls die Gratie zugeeignet werden; eben so kann σιμασ γελων, vom Amor gesagt in einer griechischen Sinnschrift, durch sein mit Gratie vermischtes aber schalkhaftes Lächeln erklärt werden. <sup>2)</sup>

§. 28. Von der absoluten Schönheit der Formen, oder von der linearischen Schönheit, kommen wir auf den Antheil, den der Ausdruck und die Handlung an derselben haben, welche Eigenschaften für den Künstler das erste, das zweite und das dritte Erforderniß sind, so wie es dem Demosthenes zufolge die Action bei dem Redner ist. <sup>3)</sup>

§. 29. Man kann sagen, daß der Ausdruck gewissermaßen die Handlung mit in sich begreife, weil er die Quelle von dieser ist und seinen Sitz hauptsächlich im Gesichte hat, von wo alle Veränderungen

1) De rer. natur. l. 4. v. 1162.

2) Analect. t. 1. p. 26. n. 91. v. 4. p. 27. n. 95. v. 3. p. 16. n. 52. v. 3.

3) [Cic. Brut. c. 38. alias 37. de Orator. III. 56. Orator, 17. G. d. R. 5 B. 3 R. 2 §.]

gen der Gebärden und der Haltung des Körpers, ausgehen. Dieses vorausgesetzt, verhält es sich mit dem Antheile, welchen die Schönheit an dem Ausdruck und der Handlung hat, oder mit der Schönheit dieser beiden Eigenschaften, wenn sie sich zu der Gestalt dieser oder jener Person gesellt, eben so wie mit dem Bilde dessen, der sich in einer Quelle spiegelt, indem dasselbe nur deutlich erscheint, wenn die Oberfläche des Wassers unbewegt hell und ruhig ist. Die Stille und die Ruhe ist derjenige Zustand, welcher der Schönheit, so wie dem Meere, am eigentlichsten zukömmt. Der Ausdruck und die Handlung deuten in der Zeichnung wie in der Natur auf den handelnden oder leidenden Zustand der Seele; die Schönheit wird nur dann völlig im Gesichte zu erkennen sein, wenn das Gemüth heiter ist und frei von jeder, oder wenigstens von jener heftigen Bewegung, welche die Büge, aus denen die schönen Formen bestehen, zu trüben und zu zerstören pflegt.

§. 30. Wenn daher die griechischen Künstler in den Bildern von dieser oder jener Gottheit das Höchste der menschlichen Schönheit vorstellen wollten: so sucheten sie mit den Gesichtszügen und der Handlung derselben eine Stille zu vereinigen, welche auch nicht das Geringste von Bewegung und Leidenschaft verriethe, weil solches der Natur und dem Zustande der Gottheiten, zufolge der Philosophie, fremd war.<sup>1)</sup> Die in einer solchen Stille und Ruhe vorgestellten Figuren offenbarten ein vollkommenes Gleichgewicht der Empfindung, und dieser Zustand allein konnte dem Gesichte des Genius, welcher in der Villa Borghese aufbewahrt wird, jene hohe Schönheit

1) Archyt. Tarent. in Gale opuscul. mytholog. p. 674. princ.

geben, für welche er uns als ein Muster gelten darf. <sup>1)</sup>

§. 31. Da aber im Handeln die höchste Gelassenheit nicht statt findet, und die Kunst es nicht vermeiden könnte, die Gottheiten mit menschlichen Gefühlen und Affecten vorzustellen: so mußte sie sich mit dem Grade von Schönheit begnügen, welchen die handelnde Gottheit zeigen könnte. Daher wurde der Ausdruck, wie stark er auch immer war, nichts desto weniger so zugewogen, daß die Schönheit das Übergewicht behielt und der Cymbel in einem Orchester gleicht, die alle andern Instrumente, von denen sie übertäubt zu werden scheint, regiret.

Dieses zeigt sich ganz offenbar in dem Gesicht der Statue des vaticanischen Apollo, welches den Unmuth über den mit Pfeilen erlegten Drachen Python und zugleich die Verachtung dieses Sieges ausdrücken sollte. Der weise Künstler, welcher den Schönsten der Götter bilden wollte, setzte den Born nur in die Nase, wo nach den Dichtern der Sitz desselben ist, <sup>2)</sup> und die Verachtung auf die Lipen: diese hat er ausgedrückt durch die hinaufgezogene Unterlippe, wodurch sich zugleich das Kinn erhebt, und jener kuffert sich in den aufgeblähten Nasenlächchen. Aber sollten diese beiden Empfindungen nicht die Schönheit stören? Keineswegs; denn der Blick dieses Apollo ist heiter und die Stirn ist ganz Friede und Stille.

§. 32. Indem die alten Künstler von den Gottheiten zu Wesen unserer Art übergingen, in welchen die Leidenschaften die Winde sind, die das Schiflein unsers Lebens treiben, mit welchen der Dichter segelt,

1) [Hirt, in seinem Bilderbuche, S. 218, will ihn für eine Nachbildung des Groß von Praxiteles halten.]

2) [Theocrit. I. 18. *ὡς αἰὲν ὄφρ' ἔμμελα χόλα ποτὶ ῥινὶ καθ' ἔταλ.*] Winkelmaß. 7.

und der Künstler sich erhebet, verfahren sie in Vorstellung der Figuren aus der Heldenzeit mit gleich bescheidenem Maße des Ausdrucks. Die Leidenschaften, welche sich an denselben äußern, sind allezeit der eigentümlichen Fassung eines weisen Mannes gemäß, welcher die Aufwallung der Leidenschaften unterdrückt, und von dem Feuer nur die Funken zeigt, das Verborgene in ihnen aber den entdecken läßt, welcher es erforschen will. In diesen Figuren aus der Heldenzeit bemerkt man immer einen weisen Mann, welcher zwar bewegt wird, aber, wie Plutarchus sagt, nach Art eines Schiffes, das durch den Anker befestigt ist.<sup>1)</sup> Weniger ist hier dem Künstler als dem Dichter erlaubt: dieser kann seine Helden vorstellen nach ihren Zeiten, wo die Leidenschaften nicht durch die Regierung oder den gekünstelten Wohlstand des Lebens zurückgedrängt und geschwächt waren; jener aber, da er das Schönste wählen muß, ist in Hinsicht der Leidenschaften auf einen gewissen Grad des Ausdrucks eingeschränkt, welcher der Schönheit nicht nachtheilig werden soll.

§. 33. Um zu erklären, was ich behaupte, weiß ich keine berühmteren und vollkommneren Beispiele als die Niobe und den Laokoön, von welchen das erste ein Bild der Furcht vor dem gegenwärtigen Tode, das andere ein Bild des höchsten Leidens und Schmerzes ist.<sup>2)</sup> Sowohl Niobe die Mutter, als auch ihre Töchter, auf welche Diana ihre tödlichen Pfeile gerichtet hat, sind in dieser Todesfurcht, mit übertäubeter und erstarrter Empfindung vorgestellt, wann der gegenwärtige Tod der Seele alles Vermö-

1) De placitis philosophor. p. 876. [t. 9. p. 473. edit. Reisk. Plutarchus sagt nur: „Unsere Seele ist die Lust, welche uns regirt.“]

2) [G. d. R. 5 B. 3 R. 13 — 14 S. 9 B. 2 R. 26 — 30 S. 10 B. 1 R. 16 S.]



gen zu denken nützt. Von solcher Todesangst geben die Dichter ein Bild durch die Verwandlung der Niobe in einen Felsen, daher führte Aeschylus die Niobe stillschweigend auf in einem seiner Trauerspiele.<sup>1)</sup> Ein solcher Zustand der Seele, wo Empfindung und Überlegung aufhören, und welcher der Gleichgültigkeit ähnlich ist, verändert keine Züge der Gestalt und Bildung, weshalb der Künstler in diesem Werke die höchste Schönheit bilden konnte, wie er es gethan hat: denn Niobe und ihre Töchter sind die höchsten Ideen derselben.

§. 34. In dem Schmerze und Leiden des Laokoon, welches in ieder Muskel und Nerve empfindlich wirkt, erscheint der geprüfte Geist eines großen Mannes, welcher mit Martern ringet, und den Ausbruch der Empfindung zu unterdrücken und in sich zu verschließen sucht. Er bricht nicht in lautes Geschrei aus, wie Virgilius ihn uns beschreibt,<sup>2)</sup> sondern es entsteigen ihm nur bange und stille Seufzer, welche ihm die Eingeweide zusammenpressen; daher zieht er den Unterleib zurück, und seine Brust schwellet empor und hier sammeln sich die verschlossenen Schmerzen.<sup>3)</sup>

§. 35. Man könnte mir die Statue einer betagten Frau im Museo Capitolino entgegenstellen,<sup>4)</sup> welche, wie man sieht, in großer Bewegung ist und den Mund geöffnet hat, als wollte sie ein lautes Geschrei erheben; besonders, wenn man, wie ich, annähme, daß in ihr Hekuba, die Mutter des

1) Schol. ad Aeschyl. Prometh. v. 435. Meyer.

2) Aen. l. 2. v. 222. Meyer.

3) Über die Gränzen, welche dem Dichter und dem Maler durch die Natur ihrer Kunst selbst gesetzt sind, sehe man die vortreffliche Erörterung in Lessings Laokoon.]

4) Mus. Capitol. t. 3. tav. 62.

Hektors, in dem Augenblicke abgebildet sei, wo diese Königin den Astyanax von den Mauern der Stadt Troja herabstürzen sah. Aber diese Statue, in welcher ich die Hekuba erkannt habe, kann nicht zur Widerlegung meiner Behauptung angeführt werden; vielmehr bestätigt sie gar sehr meine Meinung und der Künstler wollte, wie es scheint, die unruhige Gemüthsart dieser Königin ausdrücken, welche ihre Zunge nicht bezähmen konnte und unaufhörlich in Schimpfworte gegen die Häupter der Griechen ausbrach; daher die Fabel von ihrer Verwandlung in einen Hund entstanden ist. <sup>1)</sup>

§. 36. Der Ausdruck in Verbindung mit der Handlung ist in dem Worte *ἔδος* begriffen, und auf das eine sowohl als auf das andere beziehet sich der Tadel des Aristoteles gegen des berühmten Malers Zeuxis Gemälde, an welchen er aussetzt, daß sie ohne *ἔδος* gewesen. <sup>2)</sup> Dieses Urtheil ist von den Auslegern dieses Philosophen theils nicht berührt, theils nicht verstanden worden, wie Franz Junius freimüthig von sich gestehet, <sup>3)</sup> und Castelvetro fällt in Verwirrung über das Colorit, welches, wie er glaubet, durch jenes Wort getadelt werde. <sup>4)</sup> Nach meiner Meinung kann dieses Urtheil des Aristoteles in Hinsicht des Zeuxis bequem von dem Ausdrücke im engern Verstande erklärt werden, indem man dem Worte *ἔδος*, von der menschlichen Figur gebraucht, die Bedeutung des lateinischen *vultus* beileget, <sup>5)</sup> so daß der Philosoph von dem Ausdrücke,

1) Lycophr. v. 330 — 334. [et Schol: ad h. l.] Hygin. fab. 111.

2) Aristot. poët. c. 6. §. 13.

3) De pictura veter. Catalog. v. Zeuxis. p. 231.

4) Poet. d' Aristot. volgar. part. 3. p. 143.

5) Philostr. Jun. Icon. 2. p. 865. [G. d. R. 5 B. 3 R. 2 §. 9 B. 3 R. 25 — 26 §.]

den man im Gesichte sehen muß, und von den Merkmalen, durch welche sich auf demselben die Gemüthsbewegungen und Leidenschaften äußern, hat reden wollen.

§. 37. Um den wahren Sinn dieses Worts noch näher zu bestimmen, vergleiche man es mit der Antwort, welche Nikomachus,<sup>1)</sup> ein gleichfalls sehr berühmter Maler, jemanden gab, der die Helena, ein Gemälde des Zeuxis, tadeln wollte: „Nimm meine Augen, (sagte er) und Helena wird dir ein Göttin scheinen.“ Hieraus scheint zu folgen, daß der Hauptzweck des Zeuxis in seiner Kunst die Schönheit gewesen; daß er ihr einen Theil des Ausdrucks aufgeopfert, und daß seine Figuren, da er sie auf das Schönste zu bilden suchte, eben darum nicht ausdrucksvoll geschienen. Auf der andern Seite kann Aristoteles auch haben sagen wollen, daß des Zeuxis Gemälde ohne Handlung gewesen, welches, wie ich schon gesagt habe, gleichfalls in dem Worte *ἦθος* liegt, und dieser Tadel wird gemeiniglich gegen alle Werke der Alten von denen erhoben, welche in die schöne Einfalt jener großen Meister nicht eingeweiht sind. Das Gegentheil von diesem Vorwurf hatte Zeuxis in seiner Penelope gezeigt, in welcher er nach dem Plinius *mores* gemalt, wo dieser Scribent, wie man offenbar sieht, das Urtheil irgend eines griechischen Kunstrichters nachgesprochen und das Wort *ἦθος* mit dem gemeinsten Worte *mores* übersezt hat, ohne seine Gedanken, wenn er etwas dabei hell und bestimmt gedacht, deutlich zu erklären.<sup>2)</sup> Der Grav Canlus, welcher diese Stelle des Plinius angeführet, ohne sich bei der

1) [Nicht Timomachus. Stobæi serm. 184. Ælian. var. hist. l. 14. c. 47.]

2) Plin. l. 35. c. 9. sect. 36. n. 2. [G. d. K. 9 B. 3 K. 26 §.]

Erklärung derselben aufzuhalten, würde vielleicht meiner Meinung gewesen sein, wenn er des Plinius Anzeige mit dem Urtheile des Aristoteles verglichen hätte.<sup>1)</sup>

§. 38. Der Ausdruck der griechischen Figuren insbesondere entspricht den Grundsätzen des Anständigen, wie es bei jenem Volke festgestellt war, welches eine große Sittsamkeit in Gebärden und Handlungen beobachtete, so daß ein geschwinde Gang wider die Begriffe des Wohlstandes gehalten wurde. Die Griechen glaubten in einem solchen Gange eine Art Frechheit und Übermuth zu sehen; daher wirft Demosthenes einen solchen Gang dem Nikobulus vor, und er verbindet frech reden und geschwind gehen mit einander.<sup>2)</sup> Dieser Denkart zufolge hielten die Alten eine langsame Bewegung des Körpers für eine Eigenschaft großmüthiger Seelen.<sup>3)</sup> Man weiß, wie ehrwürdig die Haltung der atheniensischen Frauen gewesen; Philostratus hat dieselbe durch das Wort *ὑπορέμνος* ausgedrückt, welches bei ihm das Merkmal und Beiwort einer Athenienserin ist.<sup>4)</sup> Diese Sittsamkeit haben die alten Künstler bis in ihren tanzenden Figuren, die Bakchantinnen ausgenommen, beobachtet, und Athenäus versichert, daß die Handlung in den Figuren nach dem Maße und der Bewegung der älteren Tänze abgewogen worden, und daß in den fol-

1) Réflex. sur quelq. chap. du 35. livre de Pline. 3. part. Caract. des peint. Grecs. Acad. des Inscript. t. 25. Mém. p. 195.

2) Demosth. adv. Pantænet. p. 995. princ. Conf. Casaub. ad h. l. [t. 2. p. 981. edit. Reisk. G. d. R. 5 B. 3 R. 5 §.]

3) Aristot. ethic. l. 4. c. 8.

4) Icon. l. 1. n. 29. p. 806. in fine.



genden Zeiten wiederum ihre Figuren den Tänzerinnen zum Muster gedienet, um sich in den Gränzen eines züchtigen Wohlstandes zu erhalten.<sup>1)</sup> Diese Züchtigkeit in den Tänzen der Griechen sieht man ausgedrückt an vielen weiblichen leicht bekleideten Statuen, von welchen die mehresten weder unter der Brust noch um die Hüften einen Gürtel haben und wenn ihnen auch die Arme fehlen, bemerkt man doch, daß sie mit der einen Hand von oben über die Achsel, und mit der andern von unten über die Füße ihr Gewand sanft und mit Anmuth in die Höhe gezogen. Statuen in dieser Stellung finden sich in der Villa Medici und in der Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani; und da einige derselben einen idealischen Kopf zu haben scheinen, so kann in ihnen vielleicht eine von den beiden Musen, denen der Tanz vor andern eigen war; nämlich Erato und Terpsichore abgebildet sein.<sup>2)</sup> In der Villa Ludovisi steht eine andere sehr schöne tanzende Statue, deren Kopf zwar reizend, aber nicht idealisch schön zu nennen ist; es kann also scheinen, daß diese Statue wirklich das Bildniß irgend einer berühmten Tänzerin sei, da wir wissen, daß diese Personen mit den Helden und Athleten an der Ehre der Statuen Theil hatten.<sup>3)</sup>

§. 39. Die Statue eines Helden mit über einander geschlagenen Beinen würde bei den Griechen getadelt worden sein, denn es wurde derlei Stand auch an einem Redner verworfen,<sup>4)</sup> so wie es Py-

1) L. 14. c. 6. [n. 26.]

2) Schol. ad Apollon. Argonaut. l. 3. v. 1. Tzet. in Hesiod. op. et dies. p. 7.

3) Analecta, t. 3. p. 104. n. 5—8. p. 105. n. 9—10.

4) Plutarch. consol. ad Apoll. p. 194.

thagoras mißbilligte, den linken Schenkel über den rechten zu legen.<sup>1)</sup> Zwar sieht man in dieser Stellung einige Statuen des Bakchus und des Apollo mit einem Schwane zu den Füßen;<sup>2)</sup> aber der eine und der andere sind im jugendlichen Alter abgebildet, für welches jene Stellung nicht unanständig ist; vielmehr deutet sie beim Bakchus auf seine Weichlichkeit, so wie in der Statue des Paris, welche also in dem Palaste Lancellotti steht.<sup>3)</sup> In dieser Stellung ist auch Meleager abgebildet worden, um die Ruhe anzudeuten, welche er nach der ihm durch die Jagd verursachten Ermüdung genießt. Unter den weiblichen Gottheiten ist mir, mit Ausnahme einer Nymphe in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani, und einer andern Figur im Museo Capitolino, die beim Ergänzen in eine Muse verwandelt worden, keine einzige also gestellt bekannt, und es würde eine solche Stellung, da sie für Redner unanständig war, vielleicht noch weit mehr an Frauen getadelt worden sein. Daher überlasse ich es dem Ermessen des Lesers zu beurtheilen, ob eine Münze des Kaisers Aurelius, auf welcher die Vorficht mit über einander geschlagenen Füßen steht, alt sein könne.<sup>4)</sup> Verschieden von dieser Stellung ist diejenige an den vorgeblichen Statuen der Agrippina, die sich in der Farnesina, im Museo Capitolino und in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani befinden;

1) Plutarch. de vitioso pudore p. 532. [G. d. R. 5 B. 3 R. 10 §.]

2) Mus. Capitol. t. 3. tav. 15. Pitt. d'Ercol. t. 2. tav. 17.

3) [G. d. R. 5 B. 3 R. 10 §.]

4) Tristan. Comm. hist. t. 3. p. 183.

diese Statuen sind sitzend vorgestellt, und lassen den einen Fuß sanft auf dem andern ruhen.<sup>1)</sup>

§. 40. In eben der würdigen Haltung, in welcher die Helden abgebildet worden, erscheinen allezeit die Kaiser in ihren Statuen und auf den öffentlichen Denkmalen als die ersten unter ihren Bürgern ohne monarchischen Stolz, wie mit gleich ausgetheilten Vorrechten begabt: *ισονομος*. Den die umstehenden Figuren im Gefolge der Kaiser scheinen alle ihrem Herrn gleich zu sein, welchen man nur durch die vornehmste Handlung, die ihm gegeben ist, von anderen unterscheidet. Niemand, der dem Kaiser etwas überreicht, verrichtet es fußfällig, die Kriegsgefangenen ausgenommen, und niemand redet die Kaiser an mit gebeugtem Leibe oder Haupte. Und wiewohl die Schmeichelei mit der Zeit die bürgerliche Gleichheit aufgehoben hatte, wie wir vom Tiberius wissen, dem der römische Senat zu Füßen fiel,<sup>2)</sup> und vom Caligula, welcher den Senatoren die Hand und den Fuß zum Küssen reichete:<sup>3)</sup> erhob dennoch die Kunst ihr Haupt, und behielt jene alte Weise bei, die in Athen, als die Kunst zu ihrer Höhe stieg, von jenen Künstlern beobachtet worden, welche dieselbe verherlichten.

§. 41. Wie sehr diese Eigenschaften den Künstlern neuerer Zeit entweder unbekant gewesen oder von ihnen vernachlässiget worden, zeigt unter vielen andern Beispielen, die ich anführen könnte, das neulich gemachte erhobene Werk an der Fontana di Trevi. Der Baumeister überreicht mit einem gebogenen Knie den Plan dieser Wasserleitung dem Marcus Agrippa, von welchem ich, wenn es hierher gehörte, an-

1) [G. d. R. 11 B. 3 R. 3 §.]

2) Sueton. in Tiber. c. 24.

3) Xiphilin. Caligul. p. 132.

führen könnte, daß er einen langen Bart hat, so vielen Bildnissen zuwider, die sich sowohl auf Münzen als in Marmor von ihm finden, alle ohne Bart.<sup>1)</sup>

§. 42. Den Grundsätzen der griechischen Künstler von dem Wohlstande zufolge, werde ich keineswegs glauben, daß unter den Figuren am Giebelfeld des Tempels der Pallas zu Athen Hadrianus vorgestellt sei, wie er eine weibliche Figur umfasset, welches uns Pococke versichert.<sup>2)</sup> Dieses würde wider die Würdigkeit der Person und der Orts gedacht sein, und ich glaube nicht, daß Hadrianus oder dessen Gemahlin Sabina hier abgebildet worden, welches Syon zuerst will entdeckt haben;<sup>3)</sup> den sein Ansehen kan von keinem großen Gewichte sein gegen den von den Alten standhaft beobachteten Grundsatz, an den Tempeln nur Gegenstände aus ihrer Mythologie und Heldengeschichte vorzustellen.

§. 43. Nachdem wir bisher den Ausdruck und die Handlung betrachtet haben, erfordert es die Ordnung der Gegenstände, daß wir izo die Gratie, welche die Seele von beiden ist, in Erwägung ziehen. Zwei Gratien nimt man in der Kunst der Griechen wahr, und zwei Gratien nur wurden in den ältesten Zeiten von diesem Volke verehrt; alle beide sind, wie die Venus, von verschiedener Natur.<sup>4)</sup> Die eine ist, wie die himlische Venus, von höherer Geburt, und von der Harmonie gebildet, und ist beständig und unveränderlich, wie die ewigen Geseze von dieser sind. Die zweite Gratie ist, wie die von der Dione geborne Venus, mehr der Materie unter-

1) [G. d. R. 5 B. 3 R. 20 — 22 §.]

2) Descript. of the East. vol. 2. part. 2. p. 163.

3) Voyage, t. 2. p. 112.

4) Pausan. l. 3. c. 18. l. 9. c. 35. Euripid. Iphigen. in Aulid. v. 548.



worfen; sie ist eine Tochter der Zeit und nur eine Begleiterin der ersten, welche sie ankündigt für diejenigen, denen die Geheimnisse der himmlischen Gratie unbekant sind. <sup>1)</sup> Sie läßt sich, so zu sagen, herunter von ihrer Hoheit und macht sich mit Mildigkeit ohne Erniedrigung denen, die ein Auge auf sie werfen, theilhaftig; sie ist nicht begierig zu gefallen, sondern will nur nicht unerkannt oder unbeachtet bleiben. Nicht so die erste Gratie, welche als eine Gefellin aller Götter <sup>2)</sup> sich selbst genugsam scheint, und sich nicht anbietet, sondern gesucht sein will. Ihr Wesen ist zu erhaben, um sich sehr sänlich zu machen; den das Höchste hat, wie Plato sagt, sein Bild. <sup>3)</sup> Mit den Weisen allein unterhält sie sich und dem Pöbel erscheint sie störrisch und unfreundlich; sie verschließet in sich die Bewegungen der Seele, und nähert sich der seligen Stille der göttlichen Natur, welche die Künstler in den Bildern der Götter auszudrücken suchten.

§. 44. Diese erste Gratie würden die Griechen mit der dorischen, und die andere mit der ionischen Harmonie verglichen haben, <sup>4)</sup> so daß, wie durch die ionische Ordnung die Baukunst, eben so durch die zweite Gratie die Kunst der Zeichnung vom Praxiteles und Apelles veredelt worden. Den die Werke jenes Bildhauers unterschieden sich, wie Lucianus berichtet, durch eine besondere Gratie von allen denen, die vor ihm gearbeitet worden, <sup>5)</sup> und Plinius sagt, daß Apelles alle seine Vor-

1) Phurnut. de natur. deor c. 15. p. 163. in opuscul. mytholog. edit. Gale. [G. d. R. 8 B. 2 R. 14. Note.]

2) Homer. hymn. in Vener. v. 95. [G. d. R. a. a. D.]

3) De republ. p. 286. [G. d. R. a. a. D.]

4) Aristot. de republ. l. 8; c. 7.

5) Imagin. c. 6.

gänger in der Gratie übertroffen habe.<sup>1)</sup> Daher ist diese Gratie den Werken des Phidias, Polykletus, Pythagoras, Alkamenes, Myron und Kalamis, welche übrigens die Kunst zum Gipfel der Vollkommenheit erhoben, noch nicht eigen gewesen; den sie blüheten ohngefähr hundert Jahre vor dem Praxiteles. Eben so wenig erreichten die berühmten Maler vor dem Apelles, als Polygnotus, Zeuxis, Pausias und Parrhasius die Gratie jenes Künstlers.

Sie hatte sich indessen schon lange vor dem Zeitalter des Praxiteles und Apelles der Kunst mitgetheilet: der göttliche Dichter erkannte sie und hat sie in dem Bilde der mit dem Vulcanus vermählten Aglaja oder Thalia vorgestellet,<sup>2)</sup> die daher Mitgehülfin dieses Gottes genant wird,<sup>3)</sup> und mit demselben arbeitete sie an der Schöpfung der göttlichen Pandora.<sup>4)</sup> Dieses war die Gratie, welche Pallas über den Ulysses ausgoß,<sup>5)</sup> und von welcher der hohe Pindarus singet;<sup>6)</sup> dieser Gratie opferten die ersten großen Meister der Kunst. Mit dem Phidias wirkte sie in Bildung des olympischen Jupiters, auf dessen Fußschemel dieselbe neben dem Jupiter auf dem Wagen der Sonne stand.<sup>7)</sup> Sie krönete mit den Göttinnen der Jahreszeiten, ihren Geschwistern, das Haupt der be-

1) L. 35. c. 10. sect. 36. n. 10. [G. d. K. 8 B. 2 K. 17 S.]

2) Il. Σ. XVIII. v. 382.

3) Plat. de republ. p. 274.

4) Hesiod. Theogon. v. 583. [G. d. K. 8 B. 2 K. 14 S.]

5) Odyss. Θ. VIII. v. 19.

6) Olymp. XIV. v. 4. [G. d. K. a. a. D.]

7) Pausan. l. 5. c. 11.

rühmten Juno des Polykletus zu Argos,<sup>1)</sup> und sie lächelte in der Sosaandra des Kalamis voll Unschuld.<sup>2)</sup> Durch sie unterstützt und geleitet wagte sich der Meister der Niobe noch vor dem Praxiteles in das Reich unkörperlicher Ideen und erreichte das Geheimniß, die Todesangst mit der höchsten Schönheit zu vereinigen; er wurde ein Schöpfer reiner und himmlischer Seelen, die keine Begierden der Sinne erwecken, sondern eine anschauliche Betrachtung aller Schönheit wirken.

§. 45. Wie nun in den Werken der Kunst die eine Gratie von der andern unterschieden sei, und woran man diejenigen, welchen die erste eigen ist, vor denen, welche unter dem Einflusse der zweiten gearbeitet worden, erkenne: ist zu entdecken, wenn man erwägt, daß Phidias und seine Zeitgenossen alle ihre Kunst mehr auf die Darstellung einer wahren als einer reizenden Schönheit verwendet, und mehr den Ausdruck des Erhabenen als des Lieblichen gesucht. Da man ferner weiß, daß die Kunst der Zeichnung von dem Phidias, Polykletus und den andern kurz vorher genannten Künstlern auf den höchsten Grad der Vollkommenheit gebracht worden: so muß man vermuthen, daß die Kunst, so wie die Staaten und Reiche, angefangen haben durch strenge Gesetze groß zu werden. Diese werden zuerst in genau bezeichneten und scharfen Umrissen bestanden haben, welche von einer etwas schneidenden Härte fast unzerstrenlich sind; daher die also gezeichneten müssen ein strenges Wesen gezeigt haben, welches beim ersten Anblicke wohl wenig Anziehendes hatte. Solches muß man wenigstens voraussetzen, wenn man gehörig überlegt, nach welchen Grundsätzen und Regeln jeder,

1) Id. l. 2. c. 17.

2) Lucian. Imagin. c. 6.

welcher die wahre Kenntniß der Zeichnung erlangen will, unterrichtet werden soll; den die wahre Methode erwirbt keiner durch schwebende und leicht angedeutete Umrisse, sondern durch feste und scharf begränzte, bei welchen man die Härte und Strenge nicht fürchten darf; gerade wie in der Erlernung der Musik und der Sprachen, dort die Töne, und hier die Sylben und Worte, scharf und deutlich dem Schüler müssen angegeben werden, damit er zur reinen Harmonie und zur fließenden Aussprache gelange.

§. 46. Man vergleiche eine Zeichnung vom Raphael, Andrea del Sarto, oder Leonardo da Vinci, welche die Meister in der Reinheit und Genauigkeit der Umrisse sind, mit irgend einer Zeichnung von Correggio, Guido und Albano, welche für die Väter der Gratie gehalten werden: und man wird sogleich begreifen, daß es mehr als eine Gratie in der Kunst gibt. Sie kan dem Raphael gewiß nicht streitig gemacht werden; aber jene Strenge seiner Zeichnung hat vielen gegen die rundlich und sanft gehaltenen Formen Anderer so hart geschienen, daß Malvasia an ihm eine steife Manier tadelt. Beim Correggio, Guido und Albano ist alles Gratie; allein da sie dieselbe bis zum Übermaße suchten, und einem jeden Theile Abrundung und Weichheit der Umrisse geben wollten, sind sie bei Einigen in den Tadel des Gezierten gefallen. Indem ich mir schmeichle, richtig bemerkt zu haben, woher diese Beschuldigungen entstehen, behaupte ich zugleich, daß diese Künstler die neuern Praxiteles und Apelles sind; Raphael, del Sarto und da Vinci die Phidias, Polyklete und Polygnote. Zwischen den einen und den andern kan man gewissermaßen dieselbe Verschiedenheit annehmen, welche in der Beredsamkeit zwischen Cicero und Demosthenes statt findet; dieser reißet uns



mit Ungestüm fort, und jener führet uns willig mit sich; der eine läßt uns nicht Zeit, an die große von ihm aufgeboteene Kunst und an die unendlichen Schönheiten seines Stils zu gedenken, und in diesem erscheinen sie ungesucht und breiten sich mit einem allgemeinen Lichte aus über die Gründe und den Gegenstand, den er behandelt.

§. 47. Die Zeit hat uns der Gelegenheit beraubt, mit völliger Klarheit bestimmen zu können, wie weit die Werke der vorgenannten großen Meister der Kunst aus der ersten Klasse von der Gratie derer aus der zweiten Klasse, oder des Praxiteles und Apelles, entfernt gewesen. Nichts desto weniger sind wir nicht aller Denkmale beraubt, durch welche meine Behauptung mehr Licht und Deutlichkeit erhalten und der von mir angegebene Unterschied fühlbarer gemacht werden könnte.

§. 48. Es haben sich einige erhobene Werke erhalten, aus welchen, in Hinsicht der Handlung im engeren Sinne, was ich gesagt habe, offenbar erhellet, obgleich diese Denkmale wegen der Kleinheit ihrer Figuren nicht zu Beweisen für den Ausdruck geeignet sind: ich meine den des Gesichts, welcher daher an Statuen beobachtet sein will; aber wir befinden uns auch von dieser Seite in keinem gänzlichen Mangel.

§. 49. Die erhobenen Werke, von welchen ich rede, sind alle in dem sogenannten ältesten Style gearbeitet, und gehören zum Theile wirklich jener alten Zeit und jenem Style an, oder sie sind Nachahmungen, die in den spätern Zeiten der griechischen Bildhauerei gemacht worden, wie ich in dem vorhergehenden Kapitel gezeigt habe. Es ist zwar richtig, daß, so viel wir zu urtheilen vermögen, die Werke, welche keine Nachahmungen sind, den Zeiten vor dem Phidias anzugehören scheinen; aber ohne

das Vor oder Nach zu berücksichtigen, ist es gewiß, daß man den Styl ihrer Zeichnung in die Zeit vor der Einführung des Hierlichen in die Kunst, das heißt: in die Zeit vor dem Praxiteles setzen muß. Daher pfleget die Handlung jener erhobenen gearbeiteten Figuren streng zu sein; die Umrisse und die Muskeln sind empfindlich angedeutet, und der Mangel der Gratie offenbaret sich in der Stellung und Bewegung des ganzen Körpers, besonders der Hände.

§. 50. In Ansehung der Statuen beschränke ich mich auf zwei; wovon die erste eine Muse über Lebensgröße im Palaste Barberini ist und in der Hand eine Leyer von der Art hält, welche man *βαρβιρος* nannte. Nach einer im zweiten Abschnitte dieses Kapitels mitgetheilten Vermuthung glaube ich, daß diese Muse vom Ageladas, dem Meister des Polykletus, und folglich in der Zeit verfertigt ist, als die Kunst sich der Vollkommenheit näherte.<sup>1)</sup> Man vergleiche diese Muse und besonders in Hinsicht des Kopfes mit einer andern im päpstlichen Garten auf dem Quirinale, die wenig über Lebensgröße ist, eine Leyer von gleicher Gestalt hält, und in der Einfachheit der Bekleidung wie der geraden Falten jener ersten sehr ähnlich sieht: und man wird finden, daß die Statue im Palaste Barberini für viel älter als diese muß gehalten werden. Jener kan man die Schönheit des Gesichts nicht absprechen, aber sie ist eine gestrenge Schönheit ohne die sanft einschmeichelnde Gratie; die andere hingegen ist das lebendigste Bild der Gratie, und zwar derjenigen, welche Liebe erweket und bezaubert, so daß ich zu behaupten wage, man habe in dieser Art noch

1) [G. d. K. 8 B. 2 K. 1 S. Unter den Abbildungen Numero 97.]

keinen alten Kopf gefunden, welcher mit ihr zu vergleichen wäre.<sup>1)</sup>

§. 51. Die andere zur Erklärung meiner Behauptung angeführte Statue ist ein *Bakchus* in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani, in welchem man den Styl der ursprünglichen und der spätern *Gratie* vereint sehen kan. Der Kopf dieses *Bakchus* ist der Statue nicht eigen, sondern ein *Apollo*, welcher zwar schön und von hoher Bildung ist, aber der Mund hat nicht den lieblichen Zug, welchen man wünschen möchte, indem die Winkel so vertieft sind, daß sie einige Härte verursachen. Dieses zeigt sich noch deutlicher bei Vergleichung dieses Kopfes mit zwei andern Köpfen des *Apollo*, welche diesem in Gesichtszügen und Anordnung der Haare ähnlich sind. Der eine von ihnen ist im Museo Capitolino, und der andere mit der noch nicht ergänzten Statue, zu welcher er gehöret, findet sich beim Bildhauer Herrn Cavaceppi. Diese beiden Köpfe sind nicht weniger schön als der an der Statue des *Bakchus*; aber an beiden hat die Gestalt des Mundes mehr *Gratie* und der Blick des Auges ist sanfter: daher gehöret nach meinem Urtheile die Statue des *Apollo* und der capitolinische Kopf zu dem Style nach dem *Praxiteles*, und der dem *Bakchus* aufgesetzte Kopf ist aus der frühern Zeit. Das Eigentümliche dieses Kopfes zeigt sich noch deutlicher durch den Gegensatz, in welchem er zu dem Körper steht, der nicht ihm, sondern, wie ich sagte, dem *Bakchus* angehöret; die hohe Schönheit dieses Körpers scheint in der Einbildung dessen, der ihn ansieht, das zu ersetzen, was dem Kopfe fehlt.

1) G. d. K. 8 B. 2 K. 25 §. unter den Abbildungen Numero 98.1.

Betrachtet man den Kopf allein und besonders, so bemerkt man wohl, daß er aus der Zeit der ursprünglichen Gratie ist; ergänzt man sich aber in Gedanken auf der andern Seite die ganze Figur, so begreift man, daß sie aus der Zeit ist, wo sich die gefällige Gratie in die Kunst einschmeichelte; auf diese Weise erscheinen dieser Bakchus und der vaticanische Apollo als Werke eines und desselben Künstlers.

## Z w e i t e r   T h e i l .

§. 52. Da ich in dem zweiten Theile dieses Abschnittes von der Schönheit der einzelnen Theile des menschlichen Körpers reden muß: so will ich mit der Betrachtung der äußersten Theile beginnen, nicht nur weil in denselben Leben, Bewegung, Ausdruck und Handlung besteht, sondern auch weil ihre Gestaltung die schwerste ist und vornehmlich den eigentlichen Unterschied des Schönen vom Häßlichen und der neuen Arbeit von der alten bestimmt; außerdem daß Kopf, Hände und Füße im Zeichnen das Erste sind, und es auch im Lehren sein müssen.

§. 53. In der Bildung des Gesichts hängt das Wesentliche einer schönen Gestaltung vom Profile ab und besonders von der Linie, welche die Stirn mit der Nase beschreibt; das mehr oder weniger Gesenkete und Eingebogene an dieser Linie vermindert oder vermehret die Schönheit. Je näher das Profil der geraden Linie kömmt, desto mehr wird der Anblick der Gestalt zur Großheit und auch zur Anmuth gebildet, da die Einheit und Einfalt dieser Linie, wie in jedem andern Dinge die Ursache der Großheit und der sanften Harmonie ist. Die Wahrheit dieses Satzes laß man aus dem Gegentheile beweisen: daß wenn



jemand, der bei einer Person vorbeigeht, sich ihr von der Seite nähert, sie im Profile sieht, und an ihr eine platte oder eingebogene Nase bemerkt, so kann er sich die Mühe sparen, weiter nach ihr umzusehen, falls er die Absicht gehabt hat, eine harmonische Schönheit zu betrachten.

§. 54. Von dieser geraden Richtung der Nase muß man dasjenige verstehen, was die alten Scribenten eine viereckichte Nase nennen, indem man diese Form betrachten muß als eine Seite, auf welcher man ein Viereck errichten könnte.<sup>1)</sup> Franz Junius hat die viereckichte Nase für gleichbedeutend mit einer völligen Nase gehalten,<sup>2)</sup> welche Auslegung keinen deutlichen Begriff gibt. Andere haben unter einer viereckichten Nase eine solche verstanden, welche sich von der Stirn in eine breite Fläche mit scharfen Ecken herabsenket, aber eine solche Nase findet sich nur an den Statuen des ältesten Stils, wie an der sogenannten Vestalin im Palaste Giustiniani, von welcher ich im zweiten Abschnitte dieses Kapitels reden werde.<sup>3)</sup>

§. 55. Die Schönheit der Stirn bestehet darin, daß dieselbe kurz sei, und eine kurze Stirn war den Begriffen der alten Künstler von der Schönheit dergestalt eigen, daß dieselbe ein Kennzeichen ist, vielmals eine neue Arbeit von der alten zu unterscheiden. Hiervon scheint die Ursache in den Grundsä-

1) Philostrate. Heroic. c. 2. §. 2. c. 10. §. 9.

Es will heißen proportionirte Nasen, deren Breite mit der Länge im Verhältniß steht. [G. d. K. 8 B. 2 K. 2 §. u. 5 B. 5 K. 4 §.] So sagt Lucian (Imagin. c. 6.): *ῥῖνα συμμετρων*. Siebelis.

2) Jun. de pictura veter. l. 3. c. 9. p. 251.

3) [G. d. K. 5 B. 5 K. 4 §. unter den Abbildungen Numero 96.]

zen der Proportion selbst zu liegen, vermöge welcher sowohl der ganze menschliche Körper als auch das Gesicht bei den Alten drei Theile hatte,<sup>1)</sup> so daß die Höhe der Stirn gleich war der Länge der Nase, und von eben dieser Länge war wieder das übrige Gesicht bis an die Spitze des Kins.<sup>2)</sup> Dieses Verhältniß war durch die Beobachtung festgesetzt, und um uns hiervon deutlich zu überzeugen, dürfen wir nur an einer Person, die eine niedrige Stirn hat, die vordern Haare über der Stirn mit einem Finger bedecken und uns die Stirn um so viel höher vorstellen; daß wird, wenn ich so reden darf, der Übelklang der Proportion merklich werden, und wie eine hohe Stirn der Schönheit nachtheilig sein kann, wird deutlich in's Auge fallen. Arnobius lehret uns, daß diejenigen Weiber, die eine hohe Stirn hatten, über einen Theil derselben ein Band legten.<sup>3)</sup>

§. 56. Die niedrige Stirn wird vom Horatius empfohlen, wenn er *insignem tenui fronte Lycorida* besinget; den wahren Sinn dieser Worte haben die alten Ausleger dieses Dichters wohl verstanden, indem sie ihn erklären durch *angusta et parva fronte, quod ex pulcritudinis forma commendari solet.*<sup>4)</sup>

Unter den neuern Erklärern erinnere ich mich nicht eines einzigen, welcher den rechten Punkt getroffen hätte. Cruquius verwirret sich und reihet in seiner Idee Eigenschaften zusammen, welche dieser *tenui fronti* gar nicht zukommen. *Tenuis et rotunda frons*, sagt er, *index est libidinis et mobili-*

1) Nicomach. Gerasen. Theor. arithm. ap. Phot. bibl. p. 238.

2) [G. d. R. 5 B. 4 R. 9 — 13 §.]

3) Adv. Gent. p. 72.

4) Horat. L. 1. carm. 33. v. 5.

tatis simplicitatisque, sine procaci petulantia dolisque meretricis. Nicht viel verständiger zeigt sich Franz Junius,<sup>1)</sup> welcher glaubt, daß *tenuis frons* eben dasselbe sei, was Anakreon am Bathyllus ἀπαλον καὶ δροσῶδες μετωπον nennt;<sup>2)</sup> mit welchen Worten dieser Dichter das Weiche und Barte der Stirn dieses Jünglings preiset. *Frons tenuis* heißt mit einem deutlicheren Worte *frons brevis* beim Martialis, welche er lobet und an einem schönen Knaben verlangt.<sup>3)</sup> Eben so muß man *frons minima* in der Beschreibung verstehen, welche Petronius von seiner Circe macht;<sup>4)</sup> das Stillschweigen, mit welchem seine Erklärer an diesem Ausdrucke vorübergehen, läßt mich vermuthen, daß sie nicht verstanden haben, was doch ihrer Aufmerksamkeit würdig war.

§. 57. Zur Vollendung der Schönheit einer Stirn wird erfordert, daß der Haarmuchs um die Stirn herum fast einen Bogen beschreibe bis über die Schläfe, um dem Gesichte die eiförmige Gestalt zu geben, und eine solche rundliche Stirn pfleget fast allen schönen weiblichen Personen eigen zu sein. Diese Form der Stirn ist allen idealischen Köpfen so sehr eigen, daß man keinen einzigen findet, an welchem die Haare über den Schläfen winkelförmig wären. An diesem Merkmale der Stirn kan man die neuen Köpfe erkennen, welche auf alte Statuen gesetzt worden, da die Bildhauer der letzten Jahrhunderte diese Bemerkung nicht gemacht haben.

§. 58. Die Augen sind, wie in der Natur, so in der Kunst an idealischen Köpfen und an Bildern

1) De pictura veter. l. 3. c. 9. p. 228.

2) Carm. 29. v. 9 — 10.

3) L. 4. epigr. 42.

4) Satyric. c. 126. p. 602 — 603.

der Gottheiten, von verschiedener Größe gebildet. Jupiter, Apollo und Juno haben die Öffnung der Augenlieder groß und rundlich gewölbt, und enger als gewöhnlich in der Länge, um den Bogen derselben desto erhabener zu halten. Pallas hat ebenfalls große Augen, aber die Augenlieder sind mehr als an jenen Gottheiten gesenket, um ihr einen jungfräulichen züchtigen Blick zu geben; und hierin unterscheiden sich ihre Köpfe von jenen der Göttin Roma, welche auch mit einem Helme bedeckt sind, aber einen freieren und offenern Blick zeigen, wie er der Herrscherin der Welt geziemte. Venus hat die Augen kleiner, und das untere Augenlid, welches etwas in die Höhe gezogen ist, bildet das Liebreizende und das Schmachkende, von den Griechen *ὕψος* genannt. So gestaltete Augen unterscheiden die himmlische Venus von der Juno, und jene, weil sie ein Diadem wie die Königin der Göttinnen hat, ist daher von denen, welche die Schönheit der alten Statuen nicht näher betrachtet haben, für eine Juno gehalten worden.

S. 59. Einige der neueren Künstler scheinen die alten übertreffen zu wollen, indem sie sich vielleicht einbilden, das homerische Beiwort *βωπις*, das der Pallas gegeben wird,<sup>1)</sup> sei auf Ochsenaugen zu deuten; denn an vielen ihrer Köpfe sieht man die hervorliegenden Augen fast aus ihrer Einfassung hervorquellen. Solche Augen hat der neue Kopf der irrig vermeinten Kleopatra in der Villa Medici;<sup>2)</sup> welchen Richardson für alt hält, so daß er ihn dem Erhabensten gleichstellt, was die Kunst der Griechen hervorgebracht hat.

1) *Il. A. I. v. 551. 568.* Das Beiwort zeigt große, schön gewölbte Augen an, wie auch der Juno in der berühmten Ludovisischen Büste gegeben worden. Meyer.

2) Nunmehr in Florenz. Meyer.



§. 60. Die Augen liegen an den Köpfen der Statuen vertiefter, besonders an idealischen Köpfen, bei welchen auch der Augapfel mehr nach innen zurückgezogen ist, als insgemein in der Natur zu sein pfleget, wo tiefliegende und gedrückte Augen keine heitere und offene, sondern vielmehr eine trübe und finstere Mine hervorbringen. Hier ist die Kunst nicht ohne Grund von der Natur abgegangen; denn an großen Figuren, welche entfernt vom Gesichte standen, würde, wenn der Apfel des Auges mit dem Stirnknochen fast gleiche Höhe hätte, keine Wirkung durch Licht und Schatten entstanden sein, und das Auge selbst bliebe unter den wenig vorspringenden Augenliedern ohne Bedeutung und gleichsam erstorben. Diese bei den großen Statuen angewandte Regel wurde mit der Zeit allgemein, so daß man sie auch auf den Münzen nicht nur an idealischen Köpfen, sondern auch an Bildern aus der Wirklichkeit beobachtet sieht. Dieser Bemerkung zufolge und um den Ausdruck der Augen zu verstärken, fingen die Künstler schon seit den ältesten Zeiten an, die Augen auszuhöhlen, um Augäpfel, die aus einer von der Statue verschiedenen Materie verfertigt waren, einzusetzen, und die Natur in den mancherlei Farben der Hornhaut des Auges, der Iris und ihres Ringes oder des Augensterns nachzuahmen. Dieses findet man schon an den ägyptischen Statuen, von welchen drei Köpfe mit ausgehöhlten und eingesetzten Augen in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani sind. Eben diese Gewohnheit ward auch von den griechischen Künstlern eingeführt, bevor die Kunst zu ihrer Vollkommenheit gelangte, wie sich an einigen Köpfen von Erz aus dem ältesten Style im herculanischen Museo zeigt, und an der Muse im Palaste Barberini, deren ich oben Meldung gethan; auch selbst

an dem olympischen Jupiter des Phidias war der Augapfel eingesezt und von einem Edelsteine. <sup>1)</sup> Bei den Figuren von Erz wurde hernach die Gewohnheit, die Augen von anderer Materie einzusezen, sehr gemein, wie man sieht, wenn man von der ältesten vorhandenen Figur aus Erz im Palaste Barberini <sup>2)</sup> bis zu der schönsten, dem Apollo Sauraktonos in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani fortgeht. <sup>3)</sup> Das Licht der Augen findet sich schon vor den Zeiten des Phidias auf griechischen Münzen, an den Köpfen des Gelo und Hiero, der Könige von Syrakus, durch einen erhabenen Punkt auf dem Stern des Auges angezeigt. Von der besondern Schönheitsform der Augenlieder werde ich bei dem Kopf der Leukothoe aus dem Museo Capitolino reden, den ich unter Numero 55 beibringe, und daselbst die Ableitung und ursprüngliche Bedeutung des Wortes *ἐλικοβλεφαρος* auffuchen, welches zuerst vom Hesiodus gebraucht worden, um eine besondere Schönheit der Augen auszudrücken. <sup>4)</sup> Dort werde ich meine Meinung aus einander sezen und der Erklärung des Scholiasten zu dem eben genannten Dichter folgen, welcher will, daß jenes Wort Augen bezeichne, deren Lieder einen geschlängelten Zug

1) [In der G. d. K. 7 B. 2 K. 13 u. 15 S. neßt der Autor richtiger die elfenbeingoldne Pallas des Phidias, anstatt des Jupiter's, den nicht dieser, sondern jene war mit Augen von Stein, wie Plato sagt (Hipp. maj. p. 290.) versehen, und nicht minder eine andere Pallas desselben Künstlers im Tempel Vulcans. (Pausan. l. 1. c. 14. u. Beilage VI. zum 5 Band.)]

2) [G. d. K. 3 B. 2 K. 10 S. wird des Genius gedacht, der hier wahrscheinlich gemeint ist.]

3) [G. d. K. 5 B. 1 K. 8 S.]

4) Theog. v. 16.

machen, wie die Wendungen der jungen Schlingen der Weinreben, ἐλκες.<sup>1)</sup>

§. 61. Die Schönheit, welche dem Pindarus zufolge in den Augenbraunen ihren Sitz hat,<sup>2)</sup> besteht in dem fein gezogenen dünnen Bogen, den die Haare derselben beschreiben, und ein Reisender will bemerkt haben, daß die fein sich hinziehenden Augenbraunen bei den griechischen Weibern häufiger sind als bei denen in anderen Ländern.<sup>3)</sup> Diese Form der Augenbraunen ist an den schönsten Köpfen durch die schneidende Schärfe des Knochens über den Augen lebhaft ausgedrückt, und diese scharf gezogene Andeutung pfl eget den Köpfen des hohen Styls eigentümlich zu sein, wie man aus den Köpfen der Nio b e und ihrer Töchter beweisen kan. Als man hernach anfing, das Liebliche mehr als das Erhabene zu suchen, und den Theilen, welche vorher durch strenge Umrisse genau bezeichnet worden, mehr Rundung gab, so machte man auch die Umrisse der Augenbraunen weicher, und milderte das Lebhaftes derselben, um dem Auge und dem Blicke eine größere Anmuth zu verleihen, wie man unter vielen andern Köpfen, die ich nicht anführen mag, an der Statue des Meleagers sehen kan, welche irrig für einen Antinous gehalten worden.

§. 62. Ich kan nicht umhin, hier meine Verwunderung zu äußern, wie Theokritus, der Dichter der Grati en, in Augenbraunen, welche ohne irgend eine Unterbrechung über der Nase zusammenlaufen, eine besondre und seltene Schönheit haben finden können.<sup>4)</sup> Mir ist dieses immer als eine wun-

1) [G. d. R. 5 B. 5 K. 236. Note.]

2) Nem. VIII. v. 3 — 4.

3) Struys voy. t. 2. p. 75.

4) Idyll. VIII. v. 72.

Winckelmann. 7.

derliche Grille des Theokritus erschienen, dem andere Scribenten und Dichter blindlings gefolgt sind; daher auch Kolluthus die verbundenen Augenbraunen an der Helena, und Dares an der Briseis lobet. Bayle ist erstaunt, solche Augenbraunen vom Dares gepriesen zu sehen, und tadelt stillschweigend diesen Geschmak an den Alten, indem er meint, daß sie zu unserer Zeit für keine Eigenschaft der Schönheit würden gehalten werden.<sup>1)</sup> Indessen sind die griechischen Künstler nicht gleicher Meinung mit den angeführten Scribenten gewesen, und es sind ihnen andere alte Autoren, welche sich auf die Schönheit verstanden, gefolgt, unter welchen ich den Aristänetus anführen kan, der die abgesonderten Augenbraunen für eine Erforderniß zur Schönheit hielt.<sup>2)</sup> Dieses ist so wahr, daß obgleich Suetonius die zusammenlaufenden Augenbraunen des Augustus bemerkt,<sup>3)</sup> die Künstler dennoch dieselben an seinen Köpfen nicht also vorgestellt haben. Indessen will ich nicht unterlassen anzumerken, was ich aus Berichten erfahren, daß die zusammenlaufenden Augenbraunen von den Arabern für schön gehalten werden.<sup>4)</sup>

§. 63. Das Kiñ bekommt seine Schönheit durch eine großartige Rundung und Völligkeit, und zu einer solchen Rundung trägt die in die Augen fallende Wölbung der untern Kiñladen bei, welche, obwohl sie an vielen Köpfen größer und tiefer, als gewöhnlich ist, heruntergezogen scheinen, dennoch nicht idealisch, sondern nach Anweisung der schönsten Na-

1) Dictionn. in *Briseis*.

2) L. 1. epist. 1. p. 5.

3) In August. c. 79.

4) La Roque, mœurs et cout. des Arab. p. 217.



tur entworfen sind. Das Gegentheil hiervon sieht man in dem platten und glatt gedrückten Kin der berühmten Venus in der Galerie des Großherzogs von Toscana.<sup>1)</sup> Ferner muß ich bemerken, daß das Kin nicht durch das Grübchen, welches bei den Griechen *ρυμφη* hieß,<sup>2)</sup> getheilet werden müsse, weil das Grübchen dem Kinne die Rundung nimt, und nur einzeln in der Natur und etwas Zufälliges ist. Daher ist es durchaus nicht wahr, daß das Grübchen von den alten Künstlern für eine Eigenschaft der Schönheit geachtet worden, wie einige neuere Scribenten berichten und glauben, indem sie zu dieser Behauptung durch den Varro verleitet worden, welcher dieses Grübchen einen Eindruck von Cupidos Fingerlein nennt.<sup>3)</sup> Da nun die oben erwähnte Venus dieses Grübchen hat, wie es auch an der Statue des Bathyllus zu Samos war,<sup>4)</sup> so bin ich veranlaßt worden zu glauben, daß jene Venus das Bildniß irgend einer schönen Frau sein könne, bei welchem die Künstler in diesem Theile von der Idee, die sie sich vom Schönen gemacht hatten, abgehen mußten.

§. 64. Nicht weniger als auf die Form des Gesichts waren die alten Künstler aufmerksam auch auf die Haare, welche sie, wenn nicht als einen wesentlichen Theil der Schönheit, doch als ein Hülfsmittel betrachteten, den Glanz derselben zu vergrößern und zu erhöhen. Sie verwandten daher allen ersinnlichen Fleiß auf die Ausarbeitung der Haare, und diese sind auch an den Figuren ein Merkmal der ver-

1) [G. d. K. 5 B. 5 K. 28 S. Note.]

2) Pollux, l. 2. c. 4. segm. 90. Hesychius v. *ρυμφη*.

3) Varro ap. Nonium, c. 2. n. 514. v. *mollitudo*.

4) Apulej. Florid. c. 15. [*modica mento lacuna*.]

schiedenen Epochen der griechischen Kunst; denn an Figuren des ältesten Styls pflegen die Haare gerin-  
gelt und in kleine Locken gelegt zu sein; frei und un-  
gezwungen sind sie in der Blüthe der Kunst; müh-  
selig und fast blos mit dem Bohrer gearbeitet, als  
die Kunst in Verfall zu gerathen anfang.<sup>1)</sup> Zu der  
Zeit, da die Kunst sich vervollkommnete, gaben die  
Künstler fast einer jeden männlichen Gottheit eine be-  
sondere Haartracht, und daher sind zum Beispiel die  
Haare des Jupiters, was für eine Abbildung vor  
ihm man auch sehen mag, immer gleich. Auf der  
Stirn erheben sich seine Haare aufwärts, und fallen  
in verschiedenen Abtheilungen gekrümmt seitwärts wie-  
der herunter. Man kann annehmen, daß Phidias  
auf diese Weise das Haar seines berühmten Jupi-  
ters gebildet habe, um auch hierin, wie in der gan-  
zen Idea des Hauptes, das vom Homerus beschrie-  
bene Urbild nachzuahmen.<sup>2)</sup> Eben so ist das Haar  
auf der Stirn an einer der kolossalischen Statuen der  
Dioskuren auf dem Capitolio gelegt, vielleicht  
um durch diese Ähnlichkeit anzuzeigen, daß sie Söhne  
des Jupiters waren.<sup>3)</sup>

§. 65. Die auf die angegebene Art gelegten  
Haare des Jupiters erregten bei mir zuerst einigen  
Zweifel gegen die von Gori gemachte Erklärung ei-  
nes merkwürdigen erhobenen geschnittenen Steins in  
dem Museo des Großherzogs von Toscana; auf wel-  
chem Ganymedes vorgestellt ist, wie er von einer  
weiblichen Gottheit geliebkoset wird; ihnen zur Seite  
ist ein großer Adler, hinter welchem man eine betag-  
te Figur erblickt mit einem langen Stabe oder Zep-  
ter in der Hand, und mit einer Binde oder vielmehr

1) [G. d. K. 5 B. 5 K. 36 — 38 §.]

2) [Il. A. I. v. 528 — 530.]

3) [G. d. K. 9 B. 1 K. 31 §.]

einem Diadema um das Haar.<sup>1)</sup> An dieser Figur, die Gori für ein Bild des Jupiters hält, gleicht ihm weder das Haar noch der Bart; das Haar fällt gerade auf die Stirn herunter, und der Bart ist nicht kraus; überdem ist diese Figur bekleidet, da Jupiter von der Mitte des Leibes nach oben hin nackt zu sein pflegt; auch hat das Gewand enge Ärmel, nach Art der Kleidung bei barbarischen Völkern. Daher glaube ich, daß hier der Raub des Ganymedes vorgestellt sei, und zwar der frühere, welcher vor der Entführung durch den Jupiter vom Tantalus, dem Könige der Indier, vollbracht worden,<sup>2)</sup> und Veranlassung zu einem Kriege zwischen den Indiern und Phrygiern gegeben; welcher vielleicht durch den Helm und Schild, die dem Ganymedes hier gegeben worden, angedeutet wird: oder, wenn man will, ist hier der erste und der andere Raub vorgestellt. In Ansehung des ersten kan die Bewegung des Jünglings mit dem auf die Lipen gelegten Finger, welche ein Zeichen des Stillschweigens und der Heimlichkeit zu sein pflegt, auf die Erzählung einiger Scribenten anspielen, vermöge welcher Tantalus den Ganymedes für einen Spion gehalten, der gekommen sei, um sein Land auszufundschaften.<sup>3)</sup> In Ansehung des zweiten Raubes bedeutet der Adler die Verwandlung des Jupiters in diesen Vogel, um den Raub des Ganymedes auszuführen. Ferner kan die weibliche Gottheit nicht Juno sein, welche Gori an dem über der Stirn befindlichen Diadema zu erkennen glaubt wegen der Ähnlichkeit desselben mit dem Diadema, das diese Göttin zu tragen pfleget; denn man findet diese Göttin auf keinem einzigen alten Denk-

1) Mus. Flor. gemm. t. 2. tav. 37.

2) Euseb. chronic. p. 31.

3) Henning. theatr. geneal. t. 1. p. 398. [Conf. Suid. v. Γάνυς et Μενέας.]

male unbekleidet und von der Mitte bis oben hinauf, wie man die Figur sieht, von welcher hier die Rede ist. Mir scheint sie vielmehr Venus zu sein, und zwar die sogenannte himmlische, welche sich immer durch ein solches Diadema von der andern unterscheidet; aber schwer ist es zu sagen, welche Beziehung Venus in dieser Geschichte zum Ganymedes habe, da die Gedichte des Phanokles, aus welchen die nachfolgenden Scribenten diese Erzählung geschöpft haben, verloren sind. <sup>1)</sup> Indessen könnte man auf einen ähnlichen Umstand in dieser Fabel die Gesellschaft beziehen, in welche Pindarus den Ganymedes mit der Venus stellet. <sup>2)</sup>

§. 66. Um aber auf meinen Vorwurf zurückzukommen: die Haare an den Figuren des Apollo sind verschieden geordnet, und zwar auf drei besondere Arten: an einigen Köpfen desselben ist das Haar oben auf dem Wirbel zusammengebunden, wie bei der Venus, und so ist es an der vaticanischen Statue dieses Gottes zu sehen; an andern erhebet es sich über den Ohren bis oben an die Stirn, wie man sieht an einem in dem Museo Capitolino befindlichen Kopfe und an dem oben erwähnten, welcher der Statue des Bacchus in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani aufgesetzt ist; die dritte Art ist diejenige, welche an Jungfrauen κορμυβος und an Jünglingen κρωβυλος hieß, und wovon die Scribenten, weil sie dieselbe nicht in alten Denkmälern beobachtet haben, keine deutliche Anzeige zu geben wußten. <sup>3)</sup> Bei dieser Tracht sind die Haare rund herum am Haupte hinaufgestrichen

1) Scaliger. animadv. in Euseb. chronic. p. 41.

2) Olymp. X. v. 123 — 125.

3) Schol. ad Thucyd. l. 1. c. 6. [G. d. R. 5 B. 1 R. 14 S. Note.]



und auf dem Wirbel zusammengenommen, doch ohne ein sichtbares Band, das sie hielte; man kann ein auf solche Weise herumgewickelter und unordentlich in Locken gelegtes Haar mit den Epheutrauben vergleichen, und eben deswegen ward es *κορυμβος*, Epheutraube, genannt. Solchen Haarpuz hat eine sehr schöne Statue des Apollo in der Villa Belvedere zu Frascati und dieser Statue gleichen sowohl in dem Haarpuze als auch in den Gesichtszügen zwei Köpfe eben dieses Gottes, von welchen der eine im Museo Capitolino,<sup>1)</sup> und der andere im Palaste Farnese steht. Auf völlig gleiche Art sind die Haare aufwärtsgenommen in einem herculanischen Gemälde und zwar an einer weiblichen Figur, die auf einem Knie sitzt und an einer Tafel etwas schreibt.<sup>2)</sup>

§. 67. Das Haar des Bacchus pfleget eben so lang aber weniger geringelt zu sein als das des Apollo, um auch in den weichen und sanft geschlängelten Haaren die Weichlichkeit dieses Gottes auszudrücken. Wenn man daher in den kurzen und abgeschnittenen Haaren eines angeblichen Bacchus im Museo zu Oxford das Gegentheil bemerkt: so glaube ich nicht, daß diese Statue ehemals diese Gottheit vorgestellt habe.<sup>3)</sup> Mercurius hat keine langen aber krause und in dichte Locken gereihete Haare. Das Haar des Asculapius gleicht in etwas dem des Jupiters, wiewohl es nicht so lang ist, und nicht bis auf die Schulter reicht; übrigens erhebet es sich

1) [G. d. R. 5 B. 1 R. 22 S. wo am Ende noch für die Behauptung, daß zuweilen in einer der Gottheiten Bacchus oder Apollo beide verehrt worden, das Citat zu setzen ist: Macrobius saturnalis. I. 18. 19. 21.]

2) Pitt. d'Ercol. t. 4. tab. 41.

3) Marmor. Oxon. part. 1. tav. 10.

• auf der Stirn eben so wie bei dem Vater der Götter, und fällt wiederum herunter, um sie zu bedecken. Besser als an andern Figuren des Asklapius sieht man dieses an dessen Statue in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani, die über Lebensgröße und das schönste uns bekannte Bild dieser Gottheit ist.<sup>1)</sup> Eine solche Haartracht auf der Stirn des Asklapius mußten diejenigen ausdrücken, welche auf einer Gemme in dem Museo Strozzi zu Rom die fehlende Stirn an einem Kopfe dieses Gottes im Kupferstiche ergänzt haben.<sup>2)</sup>

§. 68. Je niedriger die Stirn ist, desto kürzer sind an allen Figuren die Haare auf derselben und es pflegen sich die Spitzen vorwärts überzubiegen; dieses zeigt sich besonders offenbar an den Haaren des Herkules. Eben solche Haare gibt Petronius seiner Circe; aber diese Schönheit haben weder die Abschreiber noch die Ausleger dieses Schriftbenten verstanden; und überdies scheint der Text selbst verdorben zu sein, da man in allen Ausgaben liest: *frons minima et quæ radices capillorum retroflexerat*, wo man nach meiner Meinung anstatt des Worts *radices* setzen muß *apices* oder ein anderes ähnliches Wort, da *apex* die Spitze eines jeden Dinges bedeutet. Man kann unmöglich die gemeine Lesart beibehalten, da sich wohl die Spitzen, aber nicht die Wurzeln der Haare vorwärts beugen können. Der französische Übersetzer des Petronius hat hier einen Puz von fremden aufgesetzten Haaren finden wollen, unter welchen man die Wurzeln der

1) [G. d. R. 5 B. 1 R. 32 S.]

2) Gori Mus. Florent. gemm. t. 2. tab. 7. n. 3. Stosch pierr. gravées, pl. 18.

3) Satyric. c. 126. p. 602 — 603.

eigenen und natürlichen Haare der Circe entdeckt habe: was fañ ungereimter sein!

§. 69. An den kurzen und krausen Haaren auf der Stirn erkennt man die Köpfe des Herkules; und einige Altertumsforscher, welche auf dieses Kennzeichen nicht geachtet haben, halten einen jugendlichen mit Lorbeer bekränzten Herkules, den man im Museo des Großherzogs von Toscana in einen Stein geschnitten sieht, für einen Apollo. <sup>1)</sup>

§. 70. Diese Bemerkung in Ansehung der etwas vorwärts gekrümmten Haare auf der Stirn der Köpfe des Herkules, fañ, um den Nutzen derselben zu zeigen, angewandt werden auf einen geschnittenen Stein im Museo des Königs von Frankreich, welcher den Kopf nebst der Schulter einer jugendlichen Person männlichen Geschlechts vorstellt. <sup>2)</sup> Dieser Kopf zeigt eine Figur, die mit einem sehr dünnen Gewande bekleidet ist, welches von der Schulter bis oben auf den Kopf und auch über den Lorbeerkranz, der das Haupt umgibt, hinaufgezogen ist, und zu gleicher Zeit nach Art eines durchsichtigen Schleiers den unteren Theil des Gesichts bis über die Spitze der Nase dergestalt verhüllet, daß die Züge dieses Theils unter solchem Schleier deutlich ausgedrückt und kenntlich sind.

§. 71. Es ist über diesen Stein eine besondere

1) Stosch pierr. gravées, pl. 8. Gori Mus. Florent. gemm. t. 2. tab. 2. n. 2.

2) Mariette pierr. gravées. t. 1. p. 379.

Der Stein befindet sich gegenwärtig in der russisch-kaiserlichen Sammlung zu St. Petersburg, und Köhler hat über denselben eine Abhandlung geschrieben: Description d'une Améthyste du Cabinet des pierres gravées de Sa Majesté l'Empereur de toutes les Russies. Petersbourg 1798, worin die Auslegung ungefähr mit der von Wimmelmann zusammenstimmt. Meyer.

Abhandlung geschrieben, <sup>1)</sup> worin vorgegeben wird, es sei hier Ptolemäus, König von Aegypten, mit dem Beinamen Muletēs, weil er die Flöten (αυλός) zu blasen liebte, abgebildet; und das Tuch, welches das untere Gesicht verhüllet, sei die Binde, φορβεία oder φορβιον genant, welche die Flötenspieler sich über den Mund legten, und durch deren Öffnung die Flöten bis zum Munde führten. Wir haben von dieser Binde (φορβιον) einen deutlichen Begriff durch einen auf dem Capitolio befindlichen Altar, wo ein Faun, indem er zwei Flöten bläset, diese Binde über den Mund gelegt hat, <sup>2)</sup> und durch die Figur eines komischen Flötenspielers auf einem Gemälde des herculanischen Musei; <sup>3)</sup> wo sich an beiden Denkmalen ganz deutlich zeigt, daß φορβιον eine schmale Binde war, die über den Mund und über die Ohren gezogen und hinterwärts am Haupte gebunden wurde, so daß dieselbe mit der Verhüllung des Kopfes auf dem geschnittenen Steine, von dem die Rede ist, gar nichts zu schaffen hat.

§. 72. Es wird sich indessen der Mühe verlohnen, zu sehen, ob man nicht eine Erklärung finden könne, die besser auf diese mit ausgezeichneteter Kunst gearbeitete Gemme passe; und in solcher Absicht vergleiche man das Bild mit den Köpfen eines jungen Herkules, so wird sich eine vollkommene Ähnlichkeit entdecken. Die Stirn erhebt sich an demselben mit der gewöhnlichen großartigen Rundung; die Haare sind kraus und kurz, wie ich von den Haaren des Herkules gemeldet habe, und ein Theil der Wangen fängt an sich mit Milchhaar zu bekleiden; das

1) Baudelot Dairval Dissert. sur une pierre gravée du Cabinet de Madame. Paris, 1693. 8.

2) [G. d. R. 5 B. 5 R. 13 §.]

3) Pitt. d'Ercol. t. 4. tav. 42.



Ohr scheint den Panfratiastenoehren ähnlich, welche dem Herkules gewöhnlich gegeben wurden. Aber was für ein Verhältniß kan jenes Gewand mit dem Herkules haben, und wie kan er in einer solchen Verhüllung gedeutet werden? Ich bilde mir ein, der Künstler habe in diesem Kopfe den Herkules, wie er als Mädchen verkleidet bei der Omphale, der Königin Lydiens, war, oder den an sie verkauften Herkules abbilden wollen. Auf diese Muthmaßung brachte mich zuerst ein Kopf des Paris in der Villa Negroni, dessen ganzes Kin bis an den Rand der untern Lippe mit einem sehr dünnen Gewande oder Schleier verhüllet ist, so daß dieses eine Tracht scheint, die bei den Lydiern und Phrygiern, als angränzenden und der größten Üpigkeit ergebenen Völkern gemein gewesen. Ferner belehret uns Philostratus, daß die Lydier das Gegentheil von den Griechen thaten, und die Theile des Körpers, welche die Griechen unbekleidet zeigten, mit einem dünnen Gewande zu verhüllen pflegten. <sup>1)</sup>

Wenn man außer dieser Nachricht die Ähnlichkeit zwischen dem Kopfe auf dem geschnittenen Steine und den Herkulesköpfen bedenkt, so schmeichle ich mir, daß meine oben erwähnte Meinung nicht verwerflich erscheinen dürfte; und dieses angenommen, wäre ein neues Merkmal für die Künstler aufgefunden, die etwa einen jungen Lydier, wie Pelops, der Sohn des Tantalus war, unter den ersten Helden der Griechen abbilden wollten.

§. 73. Indem ich Haare dieser Art von Anordnung nebst Panfratiastenoehren an einem im Palaste Carpegna befindlichen Kopfe mit zwei Mercuriusflügeln beobachtete: entdeckte ich die wahre Abbildung eines Hermerakles, (Ερμηνρακλης) das

1) Icon. l. 1. n. 30. p. 808.

heißt: die wahre Art und Weise, auf welche die Alten den Mercurius und Herkules vereinigt in einem einzigen Kopfe abzubilden pflegten. Diese Art ist ganz der gewöhnlichen Meinung zuwider, nach welcher die Hermerakles solche Abbildungen des Herkules waren, die von der Mitte nach unten zu in einen viereckigten Gränzstein ausgehen; <sup>1)</sup> daher S von einen von den vielen, die sich in Rom finden, statt der kleinen Figur auf einem geschnittenen Steine bekant machen konnte. <sup>2)</sup> Der größte nach Art der Gränzsteine geformte Herkules ist in der Villa Ludovisi, und trägt in der rechten Hand das Horn des Überflusses.

§. 74. Die Haare der Faune oder der jungen und alten Satyre sind etwas sträubig und krümmen sich etwas an den Spizen, um gleichsam eine Art Ziegenhaare vorzustellen; daher Pan mit Ziegenfüßen abgebildet zu werden pflegt und wegen der eben beschriebenen Haare das Beiwort *ῥιζομοῦνος*, Straubhaar, erhalten hat. <sup>3)</sup> Das Haar, welches dem der Faune gleicht, heißet *εὐδουδῆξ*, <sup>4)</sup> und beim Suetonius capillus leniter inflexus. <sup>5)</sup> Man darf sich nicht wundern, wenn im Hohenliede die Haare der Braut, um sie zu loben, mit Ziegenhaaren verglichen werden, <sup>6)</sup> da im Morgenlande die Ziegen nicht nur ein viel feineres Haar haben als bei uns, sondern auch ein so langes, daß es zu gewissen Zeiten pflegt geschoren zu werden. <sup>7)</sup>

1) Tristan. comment. hist. t. 1. p. 49.

2) Misc. ant. p. 15.

3) Analecta, t. 1. p. 197. n. 3.

4) Pollux, l. 2. segm. 22.

5) In Aug. c. 79.

6) [4 R. 1 V.]

7) Bochart. Hieroz. t. 1. l. 2. c. 51. [G. d. R. 5 V. 5 R. 39 §. Note.]

§. 75. Auf die schöne Form der übrigen äußeren Theile des menschlichen Körpers waren die griechischen Künstler nicht weniger bedacht als auf die Schönheit des Kopfes. Es scheint Plutarchus, wie überhaupt in seinem Urtheile über den olympischen Jupiter, so auch hier besonders sich wenig auf die Kunst verstanden zu haben, wenn er vorgibt, daß die alten Meister einzig und allein auf die Schönheit des Gesichts aufmerksam gewesen, die übrigen Theile der Figur aber nicht mit gleichem Fleiße gearbeitet hätten.<sup>1)</sup> Die äußersten Theile sind nicht schwerer in der Moral, wo die äußerste Tugend mit dem Laster gränzet, als in der Zeichnung des menschlichen Körpers, wo die Hände nicht weniger als die Füße der sicherste Beweis von dem Verständnisse des Künstlers sind. Aber von schönen Händen sind uns sehr wenige an Statuen erhalten worden,<sup>2)</sup> und die an der Venus zu Florenz sind bis an den Ellenbogen neu; eben so die Hände am vaticanischen Apollo; anders verhält es sich indessen mit den schönen Füßen.

§. 76. Zu den schönsten Händen, welche ich jemals gesehen habe, gehört vom männlichen Geschlechte die Hand eines Sohns der Niobe, welcher auf der Erde ausgestreckt liegt, und eine Hand des Mercurius, der eine Nymphe umfasset, in dem Garten hinter dem Palaste Farnese.<sup>3)</sup> Vom weiblichen Geschlechte haben sich die beiden Hände der eben erwähnten Nymphe erhalten, mit welchen sie den von ihr gleichfalls umfasseten Körper des Mercurius an sich drückt.

1) Plutarch. in Alēx. [c. 1. G. d. R. 5 B. 6 R. 1 S. Note.]

2) [G. d. R. 5 B. 6 R. 2 S. Note.]

3) [G. d. R. 5 B. 1 R. 17 S.]

§. 77. Nach Betrachtung der äußeren Theile der menschlichen Gestalt ist auch bei den Theilen des Körpers selbst etwas zu verweilen. Eine prächtig gewölbte Erhabenheit der Brust wurde an männlichen Figuren für eine allgemeine Eigenschaft der Schönheit gehalten, und mit solcher Brust bildet sich der Vater der Dichter den Neptunus und Agamemnon,<sup>1)</sup> und so wünschte Anakreon die Brust an dem Bilde des Jünglings, den er liebte, zu sehen.<sup>2)</sup> Die Brust oder der Busen weiblicher Figuren ist bei Frauen von reiferem Alter eben so wie bei Jungfrauen gestaltet, der allgemeinen Idee gemäß, welche man sich in alten Zeiten von der Schönheit dieses Theils gebildet hatte: und dieses beobachtete man nicht allein bei den Figuren von Göttinnen, sondern man gebrauchte einen Stein aus der Insel Rhodus, welcher fein geschäbt und auf die Brüste junger Frauen gelegt wurde, um die aufschwellende Größe derselben zu verhindern,<sup>3)</sup> und eine jungfräuliche Brust zu behalten, welche man mit unreifen Trauben zu vergleichen pflegte.<sup>4)</sup>

§. 78. Der Unterleib ist auch an männlichen Figuren immer so geformt, wie derselbe an einem Menschen nach einem süßen ruhigen Schläfe und nach einer gesunden Verdauung sein würde, das ist: ohne hervorragenden durch Überladung oder Fettigkeit verursachten Bauch, und so wie ihn die Naturkündiger zum Zeichen eines langen Lebens setzen.<sup>5)</sup>

1) *Il. B. II. v. 479. Meyer.*

2) *Casaubon. in Athen. l. 15. c. 10. in fin. Anaer. odor. 19. v. 30. Meyer.*

3) *Dioscorid. l. 5. c. 168.*

4) *Theocrit. Idyll. XI. v. 21. Nonni Dionysiac. l. 1. v. 71.*

5) *Baco de Verulam. hist. vitæ et mort. articulo longævitæ et brevitæ vitæ. n. 83. oper. p. 524.*



## Zweiter oder historischer Abschnitt.

§. 79. Bis 120 haben wir von den Ideen der Schönheit gehandelt, und zwar ohne die Schönheit in Worten erklären zu wollen, weil dieses, wie wir schon gesagt haben, unmöglich ist; vielmehr sprachen wir von der Schönheit, welche wir vermöge unserer beschränkten Einsicht in den alten Werken zu erkennen glauben; aber nunmehr wollen wir von den Fortschritten reden, welche die Kunst der Zeichnung bei den Griechen gemacht hat, indem wir von den ältesten Denkmalen, die überhaupt übrig sind, anfangen und die Kunst nicht nur bis zu dem höchsten Gipfel, welchen sie im Laufe ihrer verschiedenen Zeiten erreichte, sondern auch bis zu ihrem Verfall begleitet.

§. 80. Dieser Abschnitt wird daher historisch und kritisch sein, indem er bestimmt ist, nicht nur die Ursachen aufzusuchen, welche die Zeiten herbeiführten, worin sich die griechische Kunst am meisten berühmt machte, sondern auch die Epochen, in welche die übrig gebliebenen Werke gesetzt werden können, und die Nachrichten zu prüfen, welche wir von andern Denkmalen der Kunst haben, damit auf diese Weise die Geschichte mehr Licht erhalte.

§. 81. Die ältesten Denkmale der griechischen Kunst finden sich am meisten unter den Münzen von einigen Städten, sonderlich in Großgriechenland und Sicilien, ferner von Athen und Theben, an welchen man noch den Anfang und die Kindheit der Zeichnung entdeckt.<sup>1)</sup> Ich setze Großgriechenland und Sicilien vor Athen und Theben, weil die ersten Münzen dieser beiden Städte später als die Münzen jener Länder geprägt zu sein scheinen. Der Grund

1) [G. d. K. 8 B. 1 K. 7 S.]

hiervon ist, weil diese Länder in jenen ersten Zeiten viel blühender waren als Griechenland selbst, und deshalb die Künste früher ausbildeten.

§. 82. Die auf solchen Münzen abgebildeten Figuren bezeugen, daß die Begriffe der Schönheit den griechischen Künstlern nicht, wie das Gold in Peru wächst, ursprünglich eigen und angeboren gewesen, indem die ersten Künstler zwar fähig waren, die Begriffe der Schönheit aufzufassen, aber nicht sogleich geschickt, sie auszuführen und darzustellen. Wiewohl diese Münzen unter griechischen weit von einander gelegenen Völkern geprägt worden: so bemerkt man dennoch auf ihnen ganz die nämlichen Begriffe in Ansehung der Form und ganz die nämliche Weise der Zeichnung; daher der Kopf, welcher auf den ältesten atheniensischen Münzen als ein Pallaskopf geprägt worden, der Bruder des Kopfs der Proserpina zu sein scheint, welchen man auf den ältesten Münzen von Syrakus sieht. Die Augen sind an den Köpfen beider Münzen lang und platt gezogen und sie gehen aufwärts in ihrer Richtung; das Profil ist gesenket und gar nicht reizend; der Mund ohne Anmuth und das Kinn ist kleinlich und bald einwärts gezogen, bald lang und ohne zierliche Wölbung. Die in diesen ersten Zeiten der Kunst geprägten Münzen von Krotona, Sybaris, Posidonia und andern Städten in Großgriechenland sind bisweilen, wie die Götterbilder der Aegypter mit Umrissen gezeichnet, die wenig oder gar nicht von der geraden Linie abweichen, und dieses ist die Ursache, weshalb ich sie für älter als alle übrigen halte. Die so gestaltete Gesichtsforn auf diesen Münzen gleicht sehr dem Gesichte einer sehr alten Statue der Pallas in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani, die ich unter Numero 17 beibringe,

und mit welcher der Rumpf einer andern Pallas, woran der Kopf fehlet, bei dem Bildhauer Herrn Pietro Pacilli große Ähnlichkeit hat. <sup>1)</sup>

§. 83. Von den Münzen dieser Zeiten muß man zuerst die mit dem Namen ΦΙΔΟ ausschließen, welche von Beger und Schott irriger Weise demjenigen Phidon zugeschrieben wird, der auf der Insel Agina die ersten Münzen neunhundert Jahre vor Christi Geburt prägen lassen.

Außer meiner Bemerkung hat schon ein scharfsinniger Untersucher dieser Art von Altertümern aus der Form des Schildes auf dieser Münze und auch aus dem Gepräge selbst bewiesen, daß dieselbe von Theben und aus den Zeiten der blühenden Kunst ist. <sup>2)</sup> Eben so kann man nicht in jene ersten Zeiten eine andere Münze von Cyrene in Afrika setzen, die nach der Meinung Harduins von Demonax, dem Regenten dieser Stadt geprägt worden, <sup>3)</sup> da die Unrichtigkeit dieser Behauptung schon klärlich erwiesen ist. <sup>4)</sup>

§. 84. Es gibt ferner griechische Münzen, die auch zu den ältesten, aber nicht in dem Grade wie die oben angeführten gehören, auf denen man gerade das Gegentheil sieht, das heißt: die Umrisse der Figuren sind mit starkem Ausdrucke und mit einer empfindlichen Andeutung der Glieder und Muskeln gezeichnet. Zum Beweise, daß sie mit jenen

1) [G. d. R. 8 B. 1 R. 13 S.]

2) Barthélemy Rech. sur quelq. méd. dans les Mém. de l'Acad. des Inscript. t. 26. p. 542.

3) Hardouin dans les Mém. de Trévoux, l'an 1727. Août art. 72. p. 1444.

4) De Bimard la Bastie dans la science de la Numism. du P. Joubert t. 1. p. 455. Barthélemy Rech. sur quelq. méd. p. 534.

Münzen gleichzeitig sind, könnte man die Inschrift anführen, welche auf beiden Arten von Münzen von der Rechten zur Linken gehet; diese Art zu schreiben aber muß geraume Zeit vor dem Herodotus angehört haben; denn dieser Geschichtschreiber, welcher in der sieben und siebenzigsten Olympiade blühte, <sup>1)</sup> erzählt von den Agyptern, daß sie von der Rechten zur Linken schrieben, und anstatt hinzuzufügen, daß dieser Gebrauch kurz vor ihm auch in Griechenland üblich gewesen, sagt er vielmehr, daß die Agypter auch im Schreiben das Gegentheil von den Griechen gethan. <sup>2)</sup> Allein der Gebrauch, die Inschriften auf Werken der Kunst von der Rechten zur Linken zu schreiben, erhielt sich in Griechenland bis zu den Zeiten des Lehrmeisters des Phidias; denn sein Brudergenosse Dnatas zeichnete die Inschrift der Statue des Agamemnon zu Elis auf eben diese Art. <sup>3)</sup> Anstatt also zu behaupten, daß die Münzen mit solchen Figuren, deren Glieder und Muskeln scharf und nachdrücklich angegeben sind, gleiches Alter mit jenen haben, auf welchen die Umrisse der Figuren wenig von der geraden Linie abweichen, will ich vielmehr bemerken, daß in Griechenland die entgegengesetzte Art zu schreiben, nämlich von der Linken zur Rechten, viel früher bei den Gelehrten als bei den Künstlern aufkam, indem diese zuletzt daran dachten. Daher finden wir auf ihren Werken, ja auf einem und eben demselben Werke die Schrift bald auf die eine bald auf die andere Art, und es ist wohl wahrscheinlich, daß diese zweite Gattung von Münzen nicht viel vor der Zeit des

1) [In der 81 Olympiade ließ er seine Geschichte zu Elis dem versammelten Griechenlande vor.]

2) L. 2. c. 36. [G. d. K. 8 B. 1 K. 6 S.]

3) Pausan. l. 5. c. 25.



Phidias geprägt worden. In diesem Falle können wir uns durch sie eine Vorstellung machen von der Beschaffenheit der Zeichnung zu der Zeit, als sie sich der Vollkommenheit näherte.

§. 85. Diesem zufolge dürfen wir in dem ältesten Style der griechischen Zeichnung zwei Arten annehmen; das Eigentümliche der ersten Art besteht in geraden Umrissen ohne Mannigfaltigkeit und ohne Ausdruck der Muskeln, und gleicht, um es mit einem Worte zu sagen, dem ägyptischen Style; bei der zweiten Art findet sich eine nachdrückliche und übertriebene Andeutung der Glieder und Muskeln, und sie hat die Eigenschaften des etrurischen Styls; auf diese zweite Art muß man nach meiner Meinung die Ähnlichkeit beziehen, welche den Nachrichten des Diodorus Siculus und Strabo zufolge zwischen den ältesten griechischen und den etrurischen Figuren statt fand. <sup>1)</sup>

§. 86. Die Kennzeichen dieses letztern Styls erscheinen auf einem erhobenen Werke im Museo Capitolino, worauf drei Bakchantinnen nebst einem Faune vorgestellt sind, mit der Unterschrift: ΚΑΛΛΙΜΑΧΟΣ ΕΠΟΙΕΙ, Callimachus faciebat. <sup>2)</sup> Dieser Callimachus kan nicht derjenige sein, welcher sich niemals in seinen Werken ein Genüge thun konnte, und deshalb κακιστοτεχνος, Tadler seiner Kunst, genant wurde; <sup>3)</sup> den an dem capitolinischen Marmor bemerkt man nicht den geringsten Fleiß; <sup>4)</sup>

1) Strab. l. 17. c. 1. [28 §.] Diod. Sic. l. 1. c. 98.

2) Fontanini antiq. Hort. l. 1. c. 6. [G. d. R. 8 B. 1 R. 13 §.]

3) Plin. l. 34. c. 8. sect. 19. n. 34. [G. d. R. 8 B. 1 R. 14 §.]

4) [Irrig; den er ist allen Berichten zufolge sehr sorgfältig gearbeitet.]

eben so wenig ist er der erste Künstler gewesen, wie der neuere Übersetzer des Vitruvius eben diesen Beinamen gedolmetschet hat, der bei diesem Scribenten unrichtig in das nichts bedeutende Wort *catatechnos* verwandelt worden.<sup>1)</sup>

§. 87. Auch kan unser Kallimachus nicht ein Bildhauer jener Zeiten gewesen sein, in welche die ihm beigelegte erhobene Arbeit mit der erwähnten Inschrift zu setzen wäre, die gewiß dem Phidias vorangingen; und eben so wenig hat er in der sechzigsten Olympiade gelebt, wie einige ohne den mindesten Grund vorgeben.<sup>2)</sup> Den die Art, wie sein Name geschrieben ist, und die Form der Buchstaben wurde erst später gebräuchlich, von den Zeiten des Simonides an, welcher in der zwei und siebenzigsten Olympiade blühte. Und doch sieht man hier den Buchstaben X, welcher vom Dichter Simonides erfunden,<sup>3)</sup> und nebst andern neu erfundenen Buchstaben nicht vor der vier und neunzigsten Olympiade, also über dreissig Jahre nach der drei und achtzigsten Olympiade, in welcher Phidias blühte, öffentlich gebraucht wurde. Folglich müßte der Name, von dem hier die Rede ist, um mit dem erhobenen Werke, an welchem er sich befindet, gleichzeitig genant werden zu können, so ge-

1) Galiani Vitruv. p. 131.

Vitruv. l. 4. c. 1. Das Wort *κατατεχνος* bedeutet so viel als kunstvoll und genau in der Ausarbeitung, und wir möchten *κατατεχνος* dem von Andern gewählten *καλλιτεχνος* vorziehen, weil es besser zu den Worten *propter elegantiam et subtilitatem artis marmoreæ* paßt. Mener.

2) Felibien Hist. des Archit. l. 1. p. 18.

3) Mar. Victorin. de arte gramm. l. 1. p. 2459. col. 1.

Suidas v. *Σαμίων*. Scaliger. animadv. in Euseb. chron. p. 109. [G. d. R. a. a. D.]

geschrieben sein: KAAAIMAKHOΣ oder KAAIMAKOΣ, wie sich eben dieser Name in einer sehr alten Inschrift findet, die Fourmont unter den Trümmern der Stadt Amyklā im lacedämonischen Gebiete entdeckt hat. <sup>1)</sup> Daher bin ich der Meinung, daß ein Name, der so, wie auf unserer erhobenen Arbeit, geschrieben ist, die Betrügerei irgend eines Alten sei, um so mehr als die Buchstaben nicht eingegraben, sondern eingerizet sind; das erhobene Werk selbst scheint mir eine etrurische Arbeit oder eine Nachahmung eines der ältesten griechischen Werke zu sein, welche mit dem etrurischen Styl Ähnlichkeit haben. Niemand erschreke, wenn ich behaupte, daß schon vor Alters in Absicht auf die schönen Künste und die Literatur solche Betrügereien vorgegangen; denn von den vielen Beweisen, welche ich habe, will ich nur eine Statue von Marmor mit dem Namen des Eysippus <sup>2)</sup> und etliche geschnittene Steine mit dem Namen des Pyrgoteles, des Edelsteinschneiders bei Alexander dem Großen, anführen.

§. 88. In diesem Jahrhundert des Anfangs griechischer Kunst bildeten sich drei berühmte Schulen der Zeichnung: auf der Insel Agina, zu Korinth und zu Sicyon, <sup>3)</sup> welche letztere Stadt auch deshalb das Vaterland der Künste genannt wurde, weil daselbst zwei berühmte Bildhauer, Dipönus und Scyllis, mit ihrer Schule geblüht hatten; <sup>4)</sup> als das Haupt derselben wurde nach sieben Menschenaltern Aristoteles angesehen, welcher aus eben die-

1) Nouv. Traité de Dipl. t. 1. pl. 6. p. 616. [G. d. R. a. a. D.]

2) [G. d. R. 10 B. 1 R. 10 §.]

3) [G. d. R. 9 B. 1 R. 12 — 13 §. Note.]

4) Plin. l. 35. c. 11. sect. 40. n. 24. l. 36. c. 4. sect. 4. n. 1. [G. d. R. a. a. D. 5 §.]

ser Stadt gebürtig, ein Bruder des Kanachus und durch seine Bildhauerei noch bekannter als dieser war.<sup>1)</sup> Die Malerei, welche auch in Sicyon geübt wurde, muß daselbst zahlreiche Werke hervorgebracht haben, da ein gewisser Polemon darüber geschrieben hat.<sup>2)</sup>

§. 89. Die Schule von Agina scheint ihre Stiftung aus der Zeit des Dädalus herzuführen; wenigstens war sein Zeitgenosse, der Bildhauer Smilis, von dieser Insel gebürtig.<sup>3)</sup> Smilis machte eine Juno zu Argos und eine andere zu Samos; daher ich glaube, daß der Name eines der ältesten Künstler, den Kallimachus *Σκελμης* nennt, und dessen kein anderer Scribent erwähnt, verdorben sei und man *Σμιλμης* lesen müsse.<sup>4)</sup> Übrigens löste sich diese Schule auf und erlosch, seitdem die Athenienser über den Handel und die Seemacht dieser Insel eifersüchtig wurden,<sup>5)</sup> sie unterjochten und alle ihre Besitzungen verwüsteten.<sup>6)</sup> Da sich durch die Übermacht der Athenienser die Lage der Dinge in Griechenland verändert hatte, gewannen auch die Künste eine andere Gestalt, und die verschiedenen Schulen vereinigten sich zu einer einzigen, welche hernach den Namen der helladischen oder vielmehr griechischen bekam.

1) Pausan. .6. c. 9. l. 6. c. 3.

über die verschiedenen Künstler, welche den Namen Aristoteles führten, vergleiche man Heynii *Artium inter Græcos tempora*. Opusc. acad. t. 5. p. 353. 377. 378. 384.) Meyer.

2) [G. d. R. a. a. D. 13 §.]

3) Pausan. l. 7. c. 4. [G. d. R. a. a. D. 5 §.]

4) Callimach. Fragm. 105. p. 358 — 359. [G. d. R. a. a. D. 3 §.]

5) Pausan. l. 1. c. 29. Herodot. l. 5. c. 80.

6) Pausan. l. 2, c. 29. Thucyd. l. 2. c. 27.



§. 90. Diese Vereinigung erhielt sich so lange, bis Eupompus, der Meister des Pamphilus aus Ephesus, dessen Schüler Apelles war, es durch seine Wissenschaft dahin brachte, daß bei den Griechen drei Abtheilungen oder von einander unabhängige Schulen entstanden; eine Schule in Kleinasien, welche hernach die ionische hieß, und zwei in Griechenland, nämlich in Athen und Sicyon, von wo diese Kunst ausgegangen war. <sup>1)</sup> Apelles selbst, welcher die Malerei zu Sicyon von dem eben genannten Pamphilus erlernt hatte, gab samt seinem Lehrmeister dieser gleichsam wieder belebten Schule einen neuen Glanz. <sup>2)</sup> Daher läßt sich begreifen, daß sie in der Malerei den Vorrang vor allen andern Schulen erlangte; denn es werden in dem prächtigen Aufzuge, den Ptolemäus Philadelphus durch ganz Alexandria machen ließ, unter den kostbarsten und wundersamsten Dingen von Gemälden nur allein die aus Sicyon namhaft gemacht. <sup>3)</sup>

§. 91. Ich sehe, daß ich in dieser Geschichte der Kunst der Zeichnung bei den Griechen nicht ausführlich genug bin und gerade das verschweige, was man vielleicht vor allem andern wissen möchte, nämlich die bestimmte Zeit, in welcher sich die Kunst aus jener Rohheit und jener Art der Zeichnung hervorgearbeitet, welche wir auf den oben angeführten Münzen bemerkt haben. Aber wie kan ich von einer Zeit reden, über welche uns jede Nachricht fehlt? Will man dennoch etwas in dieser Hinsicht hören, so möchte ich sagen, daß, wenn die Kunst unter allen Griechen mit gleichem Schritte vorwärts rüfte, jene Münzen vor den Zeiten des Cyrus und Pisistratus

1) Plin. l. 35. c. 10. sect. 36. n. 7.

2) Plutarch. in Arat. c. 13.

3) Athen. l. 5. c. 6. [a. 26.]

tus, des Tyrannen von Athen, geprägt sein müssen; denn damals, das heißt: in der sechzigsten Olympiade scheint Myron geblühet zu haben, dessen Statuen von Erzt unter den herrlichsten Werken, welche die Kunst bis dahin hervorgebracht, gepriesen werden. <sup>1)</sup> Plinius sezet das Zeitalter dieses Bildgießers viel später, und machet ihn zu einem Zeitgenossen des Phidias. <sup>2)</sup> Allein er gedenkt auch zugleich der Einschriften der Dichterin Erinna auf die berühmte Kuh von Erzt eben dieses Myron. <sup>3)</sup> Daher könnte Erinna nicht früher leben als Myron, und wir wissen, daß sie eine Zeitgenossin des Anakreon war, der in einer Einschrift einer Statue des Mercurius gedenkt, die auf einem Arme den Namen desjenigen anzeigte, der sie hatte sezen lassen. <sup>4)</sup> Eben diese Gewohnheit, seinen Namen auf den nackten Theil der Statuen zu sezen, hatte auch Myron, von welchem erzählt wird, daß er seinen mit silbernen Buchstaben eingelegeten Namen auf den Schenkel eines Apollo von Erzt, welcher in der Stadt Agrigentum in Sicilien war, gesezet hatte; <sup>5)</sup> und

1) Scaliger. animadv. in Euseb. chronic. p. 124 — 125.

2) L. 34. c. 8. sect. 19. [Henne (Opusc. acad. V. 371.) läßt ihn um die 74 Olympiade blühen.]

3) L. 34. c. 8. sect. 19. n. 3.

Dieser Einschriften gedenkt er nirgends, aber eines Gedichtes der Erinna, worin sie ein Grabmal erwähnt, daß Myron einem Paar Heuschrecken verfertigt hat. Meyer.

[Ovid. ex Ponto IV. 1. v. 34. *Similis veræ vacca Myronis opus.* In der griechischen Anthologie kommen an 40 der schönsten Epigramme auf sie vor, und bei Ausonius 11 lateinische.]

4) Suid. v. Ἀγροῖα. c. not. Küsteri.

5) Cic. in Verr. act. 2. l. 4. c. 43.

dieser Gebrauch war zur Zeit des Phidias nicht mehr üblich. <sup>1)</sup> Ein französischer Akademiker hat aus der Nachricht, welche uns Cicero von der oben erwähnten Inschrift an dem Apollo des Myron gibt, ohne Grund gefolgert, daß dieser Künstler wider ein öffentliches Verbot seinen Namen auf jene Weise gezeichnet; <sup>2)</sup> aber kein einziger Schriftsteller redet von einem solchen Verbote. Man führe hier nicht als Beispiel an, daß Phidias keine Erlaubniß erhalten habe, seinen Namen auf die Statue des olympischen Jupiters zu setzen; denn hieraus kan man nicht schließen, daß er, wie Myron that, seinen Namen auf einen nackten Theil seines Jupiters zu setzen wünschte. <sup>3)</sup> Endlich würde, wie ich glaube, selbst aus der Form der Buchstaben, die Myron bei solchen Inschriften, und unter andern bei den Inschriften der von ihm zu Elis gefertigten Statuen gebrauchte, immer mehr erhellen, daß er lange vor dem Phidias lebte, wenn Pausanias, der von diesen Statuen redet, <sup>4)</sup> jene eben so beobachtet hätte, wie er die vom Phidias und Polykletus unter ihre Statuen gesetzten Inschriften erwähnt.

§. 92. Doch warum forsche ich dem Plinius nach, um zu beweisen, daß Myron älter als Phidias war? Warum bedachte Plinius seine eigenen Worte nicht? *Capillum quoque, sagt er vom Myron, et pubem non emendatius fecisse quam rudis antiquitas,* <sup>5)</sup> das heißt auf die Art, welche

1) [G. d. R. 9 B. 2 R. 39 §.]

2) Fraguier, la Geler. de Verr. Academ. des Inscript. t. 6. Mém. p. 568.

3) [G. d. R. 10 B. 1 R. 8 §.]

4) [L. 5. c. 22. G. d. R. 9 B. 2 R. 38 §.]

5) L. 34. c. 8. sect. 19. n. 3.

Winkelmann. 7.

ich im vorigen Kapitel angegeben habe. Deñ ist es nicht leichter und natürlicher, daß Myron die Haare auf dem Kopfe und an der Schaam auf die Art, quam rudis antiquitas instituerat, arbeitete, weil er jener alten Zeit nahe gewesen, als anzunehmen, daß er dieses noch zu der Zeit gethan, wo man schon allgemein verstanden, die Haare besser zu arbeiten? <sup>1)</sup>

§. 93. Ich muß bei dieser Gelegenheit die von Garduin gegebene Erklärung einer Stelle des Plinius anführen, <sup>2)</sup> welche sich auch auf den Myron beziehet, und den obigen Worten vorausgeheth. Die Stelle lautet also: Primus hic multiplicasse varietatem videtur, numerosior in arte quam Pelycletus. Garduin folgert aus diesen Worten zweierlei: erstens, Myron habe sich mehr auf dasjenige beflissen, was seine Kunst vervielfältigen könnte, welche Erklärung ich nicht verstehe; zweitens, daß er der Meister von vielen Statuen gewesen. Wenn man auch begreift, was diese letztere Erklärung bedeutet, und wenn auch selbst Garduin sie der ersten vorziehet, so passet sie dennoch meiner Meinung nach keineswegs; deñ Plinius erzählt nicht, daß Myron, da er viele Werke verfertigte, die Mannigfaltigkeit vervielfältigt habe, sondern vielmehr in der Kunst selbst, und daß er in dieser numerosus war, nicht in der Menge jener Werke. Wenn man nun von jemanden sagt, daß er numerosior in der Kunst sei als ein anderer, welchen Sinn kan dieses haben, wenn man es nicht auf die größere Harmonie und Genauigkeit der Zeichnung beziehen will? Wir lernen es aus der Wirkung, welche durch die numerositas des Myron hervorgebracht wurde: Primus hic

1) [G. d. K. a. a. D. 39 §. Note.]

2) I. 34. c. 8. sect. 19. n. 3. [G. d. K. a. a. D. 40 §. Note.]



*multiplicasse varietatem videtur.* Diese Worte beziehen sich auf jene Mannigfaltigkeit, die man vor dem Myron noch nicht an den Statuen gesehen hatte, welche wegen geringer Genauigkeit der Umrisse und weniger Geschicklichkeit in angemessener Bildung der Glieder, die, so mannigfaltig an sich als unter einander, bis dahin immer einerlei erschienen hatten, eben wie wir oben gesagt, daß auch die Figuren auf den ersten Münzen wegen der mangelhaften Kenntniß der Zeichnung einem einzigen Stüke gleichen und alle unter einander ähnlich sind, wiewohl sie verschiedene Gegenstände und in verschiedener Ansicht vorstellen. Man wird sagen, Plinius könnte in diesem Falle, statt des Worts *numerosior*, irgend ein anderes gebrauchen, das diese vorzügliche Eigenschaft in der Kunst besser ausgedrückt hätte. Allein der von ihm gebrauchte Ausdruck ist der rechte, und verlangt, daß man von meiner Erklärung in Ansehung der größeren Harmonie nicht abweiche, indem Plinius durch jenes Wort anzeigen will, daß die angegebenen Umrisse zusammenstimmen; denn *numerus* bedeutet, außer der Mehrheit der Dinge, auch die Harmonie sowohl in jeder andern Kunst als auch in der Dichtkunst; daher hat eben dieses Wort noch 130 in der italiänischen Sprache die Bedeutung der Harmonie, indem man zum Exempel sagt: *la maestà del numero omerico*, die majestätische Harmonie der homerischen Verse.

§. 94. Um aber wieder dahin zu kommen, von wo wir ausgegangen sind: wenn man aus den bisher angeführten Gründen glauben muß, daß Myron früher gelebt als Phidias, was wird man von dem neuern Dolmetscher des Vitruvius sagen müssen, welcher, obgleich er im Plinius nichts anderes fand, als daß eine Statue des Herkules, eine Arbeit des Myron in Rom *apud Circum Maximum*

in æde Pompeji Magni aufgestellt worden, <sup>1)</sup> sich dennoch einbildet und zu verstehen gibt, daß dieser Bildgießer ein Zeitgenosse von Pompejus dem Großen gewesen, und die Statue des Herkules für den Tempel gemacht habe, welchen Pompejus in Rom zu Ehren dieser Gotttheit errichten lassen? <sup>2)</sup>

§. 95. Da man nun so viele Ursachen hat zu glauben, daß Myron nicht später als Gladas und Ageladas, die Meister des Phidias und des Polykletus lebte, und daß alle drei in der sechzigsten Olympiade, das heißt, zur Zeit des Pisistratus blüheten: <sup>3)</sup> so muß man auch sagen, daß in dieser Olympiade die Art zu zeichnen nicht fortdauernd dieselbe geblieben, wie sie zuvor gewesen, sondern um vieles veredelt und vervollkommenet wurde durch das Bestreben, an den Figuren des menschlichen Körpers nicht nur im Einzelnen die richtige Formirung, sondern auch das Anmuthige und Schöne auszudrücken. Folglich kann man von dieser Olympiade bis zu der Zeit, in welcher Phidias und seine Nachfolgerer blüheten, recht gut eine Epoche festsetzen, und sie die Epoche des Fortschrittes und des Übergangs der Kunst der Zeichnung zur Vollkommenheit nennen.

§. 96. Es gibt nach meiner Meinung zwei Merkmale, durch welche man die Werke dieser Epoche, und besonders die des Myron von denen, welche vorher oder später verfertigt worden, unterscheiden kann. Diese Merkmale sind die Haare auf dem Kopfe und an der Schaam, welche nach der Anzeige des Plinius und anderer alten Scribenten eben so gebildet waren wie an den etrurischen Figuren; und

1) Plin. l. 34. c. 8. sect. 19. n. 3.

2) Galiani Vitruv. l. 3. c. 2. p. 105. n. 5.

3) [G. d. S. a. a. D. 10 — 11 S. Note.]

die Köpfe, welche, wofern nicht ganz, doch einigermaßen nach dem alten Style gewesen sind.<sup>1)</sup> Diese Art zu arbeiten läßt sich sehr gut mit einer großen Wissenschaft vereinigen und wir danken ihr Figuren, die mit der äussersten Bartheit vollendet sind. Um die Sache näher zu bezeichnen, will ich hier als Beispiele die Bildhauereien und Gemälde anführen, die kurz vor Raphael verfertigt sind, als die wieder auferstandene und schon herangewachsene Kunst der Zeichnung ihrer völligen Reife entgegen ging; was besonders die Gemälde betrifft, so können sie in Hinsicht des Colorits und der Führung des Pinsels mit den Werken der ausgezeichnetsten Meister wetteifern.

§. 97. Wenn nun diese beiden Merkmale hinreichend sind, — und warum sollten sie es nicht? — um zu wissen, wie die kurz vor dem Phidias und Polykletus verfertigten Werke beschaffen waren: so will ich zuerst zwei nackte Statuen im Palaste Farnese anführen, welche ich für Figuren zweier Athleten halte; zweitens die oben erwähnte Pallas in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani, die ich unter Numero 17 bringe: und drittens eine weibliche Statue im Palaste Giustiniani, welche man wegen des bis oben auf den Kopf gezogenen Gewandes irrig für eine Vestalin ausgibt,<sup>2)</sup> wie auch die schon angeführte Muse im Palaste Barberini.<sup>3)</sup> Wiewohl man bei den zwei Athleten an ihren gewandten und schlanken Gliedern und an den elastischen ohne irgend eine Härte angedeuteten Muskeln eine große Wissenschaft der Zeichnung wahrnimmt, die mit seltner Meisterschaft

1) Plin. l. 34. c. 8. sect. 19. n. 3.

2) [G. d. K. 8 B. 2 K. 1 S. unter den Abbildungen Numero 96.]

3) [Unter den Abbildungen Numero 27.]

des Meißels ausgeführt ist: so haben die Köpfe, wenn sie auch klein und verhältnißmäßig sind, dennoch nicht die Gesichtszüge und Formen, welche man an so vielen andern in der Blüthe der Kunst gefertigten griechischen Statuen bemerkt, und die Haare sind gearbeitet, wie wir sagten, daß Myron sie zu machen pflegte. Die Pallas zeigt ähnliche Merkmale, und vielleicht solche, wie die Figuren im Anfange oder kurz vor dieser Epoche, von welcher wir handeln, haben mußten; und endlich die Muse kann, wenn ich nicht irre, für die Arbeit irgend eines berühmten Künstlers aus eben dieser Epoche gehalten werden. Wer sie mit jener andern, schon von mir erwähnten Muse im päpstlichen Garten auf dem Quirinale vergleicht, wird meiner Meinung sein.

§. 98. Wir wissen aus einer griechischen Einschrift des Antipaters, daß drei große griechische Künstler vor der Zeit des Phidias drei Musen gearbeitet hatten; wovon die eine zwei Flöten in der Hand hielt, und vom Kanachus war; die zweite mit einer Cithar (χελύς) war vom Aristokles, dem Bruder des Kanachus; und die dritte mit einer Leier (βαρβιτος) vom Ageladas, dem Meister des Polykletus. <sup>1)</sup> Die Muse im Palaste Barberini könnte eine von diesen drei Musen sein, und zwar gerade die letztere, wenn man dasjenige vergleicht, was ich oben über diese Statue gesagt habe. Die Leier, welche βαρβιτος, und nach dem Pollux auch βαρυμιτος hieß, <sup>2)</sup> war ein Instrument mit groben Saiten, wahrscheinlich wie dasjenige, welches die beiden oben angeführten Musen und eine Statue des Apollo im Museo Capitolino in

1) Analecta, t. 2. p. 15. n. 35. [G. d. R. a. a. D.]

2) L. 4. c. 9. segm. 59.



der Hand halten; <sup>1)</sup> man sieht ein solches Instrument auch auf einem herculanischen Gemälde abgebildet. <sup>2)</sup> Diesem Instrumente gleicht die Leyer in der Hand einer Muse auf einem erhobenen Werke, das in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani steht. Die Cithar (χελύς) hatte ihren Namen von der Schildkröte, weil Mercurius bei der Erfindung derselben die Gestalt von der Schale dieses Thiers entlehnte, und so sieht man sie zu den Füßen einer Statue dieses Gottes in der Villa Negroni, und in der großen Gruppe des sogenannten farnesischen Stiers, zu den Füßen des Amphion, der sie vom Mercurius erhielt.

§. 99. Die Statue der sogenannten Vestalin im Palaste Giustiniani muß irgend eine Göttin vorstellen, wiewohl ich sie nicht zu bestimmen weiß, da ihr ein Arm fehlet, welcher vielleicht das Symbol hielt, woran sie zu erkennen war. Sie hat ein kurzes Kleid, welches ihr bis an die Hüften reicht, und wovon ein Theil ihr den Kopf von hinten bis an den Wirbel bedeckt; der Rock fällt in senkrechten, wie Rohr steifen Falten herab, und die Füße sind nicht sichtbar. Das Gesicht ist übrigens schön, aber strenge; die Augenbraunen und Augenlieder sind schneidend scharf, die Lipen durch einen Einschnitt umzogen, und die Nase hat einen flachen Rücken mit scharfen Kanten; folglich dürfte man, nach den Gesichtszügen zu urtheilen, dieses Werk für jünger halten als die eben zuvor erwähnte Pallas in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani.

§. 100. Wenn eine gewisse Härte, die den Wer-

1) Mus. Capitol. t. 3. tav. 13.

2) Pitt. d'Ercol. t. 2. tav. 1.

ken des Hegesias eigen war, <sup>1)</sup> hinreichte, um zu behaupten, daß er in den Zeiten lebte, von welchen hier die Rede ist: so könnte man vielleicht die kolossalsten Statuen des Kastor und Pollux auf dem Capitolio als Denkmale dieser Zeiten anführen; <sup>2)</sup> den man findet an ihnen bei einer aufmerksamen Betrachtung gerade die von mir bisher beschriebene Härte. Auch könnte man sie für dieselben halten, welche von eben diesem Künstler gearbeitet waren und vor dem Tempel des Jupiter tonans am Fuße des Capitols standen, <sup>3)</sup> weil sie gerade hier gefunden sind.

§. 101. Die Kunst der Zeichnung in Griechenland, welche immer gleiches Schicksal mit dem Volke hatte, war besonders eine unzertrennliche Gefährtin der Athenienser bei allen ihren Staatsveränderungen, und mehr als anderswo hatte sie in Athen ihren Sitz genommen, und erreichte dort die höchste Stufe der Vollkommenheit. Als Athen, das von den Persern verbrannt und zerstört worden, sich aus seiner Asche erhob durch die ewig denkwürdigen Siege in den Gefilden von Marathon und in den Gewässern von Salamis, wie auch durch die Bemühung des Themistokles, welcher den Staat von neuem auf Freiheit gründete: wurde Athen, das nun frei und mit solchem Ruhme gekrönt war, daß es denselben über ganz Griechenland verbreiten konnte, die Lehrerin und die Freistätte der Kunst. <sup>4)</sup> In Athen und von dort aus errichtete die Kunst den majestätischen Tempel, woher sie der damaligen Nachkommenschaft,

1) Quintil. l. 12. c. 10. princ. [G. d. d. K. 9 B. 1 K. 315.]

2) [G. d. K. a. a. D. Note.]

3) Plin. l. 34. c. 8. sect. 19. n. 16.

4) [G. d. K. a. a. D. 21 — 26 S. Note.]

und der heutigen, welche sie noch anerkennt und bildet, Gesetze und Vorschriften ertheilte; den Themistokles und nach ihm Perikles, stets bedacht, ihr Vaterland durch die Waffen und Künste vor der Welt furchtbar und glänzend zu machen, weckten und belebten die geistige Kraft nicht nur ihrer Mitbürger, sondern reizten auch die andern Städte Griechenlands, welche über die Vorzüge Athens eifersüchtig wurden, zur Verherlichung des griechischen Namens und zu den Fortschritten der Kunst mitzuwirken. Ionien in Kleinasien, Sicilien und Großgriechenland in Italien vereinigten sich mit Hellas, ihrer gemeinschaftlichen Mutter und Ernährerin, und machten sich ebenfalls frei. Die Griechen in Ionien verdankten ihre Freiheit den Atheniensern; die in Sicilien und in Großgriechenland dem Hiero von Syrakus wegen des Siegs, den er über die Kathaginenfer, die Bundesgenossen der Perser und die Feinde der griechischen Freiheit davon getragen. So begann die Freiheit, auch außerhalb Athen in diesen Ländern ähnliche Wirkungen auf die zeichnenden Künste hervorzubringen, wie sie schon in Athen selbst gezeigt hatte.

§. 102. Die Natur schien damals alle ihre Kräfte in Bewegung zu setzen, um außerordentliche Menschen in jeder Art von Fähigkeiten hervorzubringen, und die bis 130 in Muße und ohne Aufmunterung gebliebenen Geister zu befruchten. Diese Länder glichen einem guten aber vernachlässigten Boden, welcher, wenn man anfängt ihn zu bauen, mit ungewöhnlichem Reichtume Früchte trägt. Kurz, die auf die Freiheit geimpfte Kunst, von welcher hier die Rede ist, verbreitete sich über ganz Griechenland mit einer neuen Kraft und einem neuen Geiste des Ruhms und der Nacheiferung; und die Zeit einer so merkwürdigen und ruhmvollen Veränderung bei den Griechen

fällt in die nächsten funfzig Jahre nach dem persischen Kriege.<sup>1)</sup>

§. 103. Äschylus, welcher unter den Vertheidigern der griechischen Freiheit in der Schlacht bei Marathon gewesen, erschien auf der Bühne mit den ersten durch verschiedene Begebenheiten weislich verflochtenen und durch seine erhabene und prächtige Sprache veredelten Tragödien. Sophokles erreichte wenige Jahre hernach durch Riesenschritte das höchste Ziel, wohin der menschliche Geist und die Einbildung in der tragischen Dichtung nur gelangen kan, und um eben jene Zeit wurde diese Kunst vom Euripides durch seine aus der tiefsten Philosophie geschöpften Lehren und Gedanken ausgeschmückt. Die epische Poesie kam in Aufnahme durch die Gedichte des Homerus, welche überall verbreitet und durch Rhapsoden abgesungen wurden; unter diesen war Ennätus der erste, welcher in der neun und sechzigsten Olympiade öffentlich in Syrakus die Ilias und Odyssee absang.<sup>2)</sup> Epicharmus hatte kurz vorher die erste Komödie auf die Bühne gebracht, und Simonides schrieb um diese Zeit die ersten Elegien.<sup>3)</sup> Anaxagoras in Athen, Demokritus in Jonien, und unter den Griechen in Italien Zeno von Elea, lehrten die in wissenschaftliche Form gebrachte Weltweisheit; damals wurde die Redekunst eine Wissenschaft durch die Bemühung des Gorgias von Leontium in Sicilien.<sup>4)</sup> Herodotus, der Homerus unter den Geschichtsschreibern und der Bögling der

1) Diod. Sic. l. 12. princ. [G. d. R. 9 B. 2 R. 1 §. Note.]

2) Schol. ad Pindar. Nem. II. princ. [Volfii proleg. Homer. XXIII.]

3) [G. d. R. 9 B. 1 R. 26 §. Note.]

4) Diod. Sic. . 12. c. 53.



Gratien, brachte endlich die berühmten Thaten jener Zeiten auf die Nachwelt.

§. 104. Unter solchen für die schönen Künste günstigen und glücklichen Umständen erschienen in der Bildhauerei die großen Geister: Phidias, Polykletus, Alkamenes, Skopas, Pythagoras und Ktesilaus; in der Malerei Parrhasius und Zeuxis, dieser in Großgriechenland, jener in Jonien.

§. 105. Phidias blühte, wie Plinius berichtet, in der drei und achtzigsten Olympiade.<sup>1)</sup> Diese Bestimmung beziehet sich nicht auf die Blüthe seines Alters, sondern auf die damaligen Zeitumstände, welche man beim Plinius als den Grund ansehen muß, weshalb er die Blüthe der alten Künstler in gewisse Jahre sezet. In dem zweiten Jahre der eben gedachten Olympiade war nach dem Bericht des Diodorus in der ganzen Welt Friede,<sup>2)</sup> welcher sowohl zwischen Griechenland und dem Könige von Persien, als auch unter den Griechen selbst hergestellt wurde in dem dreißigjährigen Bündnisse, das die Athenienser mit den Spartanern schloßen.<sup>3)</sup> In Sicilien endigten die Feindseligkeiten durch den Vertrag der Karthaginenser mit dem König Gelon von Syrakus, welchem alle griechischen Städte dieser Insel beitraten;<sup>4)</sup> und gedachter Scribent sagt, daß damals in Griechenland nichts als Feste und Lustbarkeiten gesehen worden.<sup>5)</sup> Diese glücklichen Umstände sind vermuthlich der Grund, weshalb Plinius die Blüthe des Phidias in die gedachte Olympiade

1) L. 36. c. 5. sect. 4. n. 3. [5 Band, VI. Beilage.]

2) L. 12. c. 26. [G. d. R. 9 B. 2 K. 5 S. Note.]

3) [Ebendas.]

4) [Ebendas.]

5) Diod. Sic. l. 12. c. 26.

sezet, und man begreift, wie sehr die allgemeine Ruhe und Fröhlichkeit unter den Griechen nothwendig die Künstler und besonders den Phidias ermuntern mußten, die schon angefangenen Werke zu vollenden und neue zu unternehmen. Hieraus erklärt sich, wie Aristophanes zu verstehen sei,<sup>1)</sup> wenn er von dem als Göttin aufgeführten Frieden sagt, daß Phidias Verwandtschaft mit demselben habe: *ἵπας αὐτὴν προσήκοι Φειδίας*. In diesem Gedanken haben sowohl der griechische Scholiast als auch alle Kritiker,<sup>2)</sup> den einzigen Florenz Christian ausgenommen,<sup>3)</sup> etwas zu sehen vermeint, was ganz entfernt von der Meinung des Dichters ist.<sup>4)</sup>

S. 106. Die zwei berühmtesten Schüler des Phidias waren Alkamenes aus Athen und Agorakritus von der Insel Paros, welche in Verfertigung einer Statue der Venus um die Wette stritten.<sup>5)</sup> Bei dieser Arbeit erhielt Alkamenes vor dem Agorakritus den Preis, weil die Athenienser zum Vortheile ihres Mitbürgers entschieden.<sup>6)</sup> Agorakritus, den dieser Vorzug seines Nebenbuhlers schmerzte, verkaufte seine Venus, weil sie nicht in Athen bleiben sollte, nach Nhamnus, einem kleinen Orte im attischen Gebiete, wo diese Statue von Einigen für ein Werk des Phidias gehalten wurde, weil

1) Pac. v. 615.

2) Erasmi Adag. p. 549. Hier schon sind die Worte richtig ausgelegt. Meyer.

3) Aristoph. Pac. edit. Q. Sept. Flor. Christ. p. 65.

4) [G. d. K. a. a. D. 75. Note.]

5) Plin. l. 36. c. 5. sect. 4. n. 3. Pausan. l. 1. c. 19.

6) [G. d. K. a. a. D. 165. Note.]

dieser an die Arbeiten seines Schülers Agorafritus, den er liebte, die letzte Hand zu legen pflegte.<sup>1)</sup> Allein Agorafritus, hiermit noch nicht zufrieden, wollte auch sogar den Namen an jener Venus geändert wissen, und überließ sie den Athamnasiern mit dem Bedinge, daß dieselbe als eine Nemesis aufgestellt werden sollte. In der Voraussetzung, daß an dieser Statue, wie man glauben muß, weder die Gestalt noch die Kennzeichen verändert worden, entsteht natürlich die Frage: wie könnte Venus eine Nemesis vorstellen? Und gleichwohl ist dieses Bedenken niemanden eingefallen. Aus dieser Frage fließen zwei andere Zweifel: ob diese Venus nackt oder bekleidet gewesen, und was für ein Kennzeichen beiden Göttinnen gemein sei, daß die eine für die andere gelten könne. Der erste Zweifel wird durch die Antwort gelöst, daß die Statue nach der größten Wahrscheinlichkeit bekleidet gewesen, wie es Venus sowohl als die Gratiën in den ältesten Zeiten waren; und auch noch in den spätern Zeiten des Praxitelis Venus auf der Insel Kos gewesen ist.<sup>2)</sup> Von nicht größerer Erheblichkeit wird der zweite Zweifel sein, wenn man auf dasjenige achten will, was ich über die unter Numero 25 der alten Denkmale dieses Werks angeführte kleine Statue der Nemesis gesagt habe. Dañ wird man nicht ohne Wahrscheinlichkeit schließen können, daß die Venus des Agorafritus eine ohngefähr gleiche Stellung mit der Nemesis gehabt habe, nämlich mit einem gebogenen Arme, so daß sie mit demselben ihr Gewand vor der Brust in die Höhe hielt; welches die Schamhaftigkeit bedeuten könnte und auf

1) Pausan. l. 1. c. 33. [G. d. R. a. a. D. Note.]

2) Plin. l. 36. c. 5. sect. 4. n. 4.

diese Art aus der Venus, ohne die Kennzeichen zu verändern, eine Nemesis zu machen war. <sup>1)</sup>

§. 107. Polykletus, der große Nachfolger des Phidias, war sein Nebenbuhler zu Argos in der berühmten kolossalen Juno aus Elfenbein und Gold, die nach dem Muster des aus eben diesem Stoffe verfertigten olympischen Jupiter des Phidias gearbeitet war. <sup>2)</sup> Unter den vielen berühmten Werken des Polykletus, die von den folgenden Künstlern studirt und nachgeahmt worden, will ich nur zwei kleine Figuren von Erz anführen, welche Kanephoren vorstellten, das ist: Jungfrauen, die an Festen der Ceres Körbe, welche aus Weidenzweigen geflochten und mit gewissen auf die Verehrung dieser Göttin anspielenden Heiligtümern angefüllt waren, auf dem Haupte trugen; <sup>3)</sup> der berühmte Verres raubte diese Figuren den Thespiern in Böotien. <sup>4)</sup> Über zwei Kanephoren von gebrannter Erde, die unter Numero 182 der nachfolgenden Denkmale angeführt worden, habe ich die Muthmaßung gewagt, daß sie eine Abbildung jener sehr berühmten Figuren sein könnten. <sup>5)</sup> In dieser Vermuthung bestärket mich selbst der Styl der Zeichnung, durch welchen sich deutlich offenbaret, daß in diesem Werke von gebrannter Erde eine sehr alte Zeichnung und

1) [G. d. R. a. a. D. 17 §.]

2) [G. d. R. a. a. D. 22 §.]

3) Pausan. l. 1. c. 27. Spanhem. ad Callimach. hymn. in Cerer. v. 127.

4) Cic. in Verr. act. 2. l. 4. c. 3.

[Nicht den Thespiern in Böotien, sondern dem Herjus in Messana, welcher diese Kanephoren in seiner Hauscapelle aufgestellt hatte, wie der Autor in der G. d. R. 9 B. 2 K. 23 §. richtig anführt]

5) [G. d. R. a. a. D. 23 §. Note.]



vielleicht die des Polykletus nachgeahmt sein müsse. Wird dieses als wahrscheinlich angenommen, so könnte man aus den Kanephoren von gebrannter Erde ersehen, wie die Zeichnung in den Werken der berühmten Meister, von denen hier die Rede ist, beschaffen gewesen, das heißt: daß sie sich noch zu der systematischen oder derjenigen Art neigte, welche sich von der Natur entfernt. Man würde auch erkennen, worin das Verdienst des Eysippus bestanden, welcher ohngefähr hundert Jahre hernach die Kunst zu ihrem Ursprunge, von welchem sie sich entfernt hatte, nämlich zur Nachahmung der Natur zurückführte. Man bemerkt daher an den hier erwähnten Figuren eine gewisse steife Strenge in der Handlung und Stellung, sonderlich der Füße, und man könnte auch den Händen noch ein wenig mehr Gracie wünschen.

§. 108. Während Polykletus sich durch Figuren von Erz, und Phidias durch kolossale Statuen von Elfenbein und Gold auszuzeichnen suchte: bemühte sich Skopas, durch Statuen in Marmor Ruhm zu erlangen.<sup>1)</sup> Dieser Bildhauer darf in der gegenwärtigen Abhandlung um so weniger übergangen werden, je wahrscheinlicher es ist, daß die unter dem Namen der Niobe bekannte Statuengruppe seine Arbeit ist. Man mag dieses Werk für dasjenige nehmen, von welchem Plinius redet,<sup>2)</sup> oder für eine Copie desselben, welcher Zweifel indessen bis izo noch von niemanden erhoben ist: in beiden Fällen gibt es dieselben Gründe an die Hand, aus denen man sich ein Urtheil bilden kan; den will man annehmen, daß es eine andere

1) [G. d. R. a. a. D. 25 §. Note.]

2) L. 36. c. 5. sect. 4. n. 8. [G. d. R. a. a. D. 26 — 27 §. Note.]

gleichfalls berühmte Niobe gegeben, so fañ man voraussetzen, daß sie ohne Veränderung des Styls nach der berühmtesten copirt worden. Plinius sagt, daß die Niobe in Rom von Einigen dem Skopas, von Andern dem Praxiteles zugeschrieben wurde,<sup>1)</sup> und die Niobe des letztern wird auch in einer griechischen Einschrift angeführt.<sup>2)</sup> Zur Zeit des Plinius konnte man in Rom die Niobe mit so vielen andern Statuen dieser beiden Bildhauer vergleichen, daß wir uns wundern müssen, wie man damals nicht den Meister der Niobe zu bestimmen gewußt hat. Unsere Einsicht reicht nicht so weit; aber die reine Einfalt der Gewänder an den Töchtern der Niobe reimet sich besser zu den Ideen, welche wir von der Kunst in dem Jahrhundert des Skopas haben, als zu denen vom Style des Praxiteles, welcher ohngefähr achtzig Jahre nach jenem blühte. Die Wahrscheinlichkeit auf Seiten des Skopas vermehret sich durch Vergleichung eines in Gyps geformeten und in Rom erhaltenen Kopfes der Niobe mit dem gleich großen Kopfe an der Statue der Niobe, indem man an dieser den empfindlich scharfen Umriß der Augenbraunen erblicket, welcher ein Kennzeichen des entfernten Altertums zu sein pflegt; und welches man nicht an dem eben erwähnten Kopfe in Gyps sieht, wo im Gegentheile alles weich und rundlich gehalten ist, was mehr Gracie hervorbringt, von welcher Praxiteles der Vater in seiner Kunst war. Hieraus ergibt sich zum wenigsten, daß in Rom zwei von einander verschiedene Statuen der Niobe waren, und sollten wir über die Meister von beiden entscheiden, so würden wir dem Praxiteles diejenige zuschreiben, von welcher

1) L. c.

2) Analecta, t. 3. p. 214. n. 298.

der Kopf in Gyps herrühret, und dem Skopas die Niobe, welche sich in Marmor ganz erhalten hat.

§. 109. Der von mir zuletzt unter den Zeitgenossen des Phidias genannte Bildhauer ist Ktesilaus, welcher zugleich mit dem Phidias und Polyclethus eine der drei für den Tempel zu Ephesus bestimmten Amazonen<sup>1)</sup> und die gleichfalls berühmte Statue des Perikles gearbeitet hat.<sup>2)</sup> Ich gedenke des Ktesilaus in der gegenwärtigen Abhandlung, weil man die Statue im Museo Capitolino, die gemeiniglich für die Figur eines sterbenden Fichters gehalten wird, für ein Werk eben dieses Künstlers ausgegeben.<sup>3)</sup> Um zu behaupten, daß es die Statue eines sterbenden Menschen von diesem Stande sei, führet man an, was Plinius von der durch die Hand eben dieses Künstlers gearbeiteten Statue eines verwundeten Sterbenden erzählt, in welcher die Gränze zwischen Leben und Tod so gut und mit so schöner Mischung ausgedrückt war, daß man empfinden konnte, wie viel noch Leben in ihm übrig sei: *in quo possit intelligi quantum restet animæ.*<sup>4)</sup> Aber das vorzügliche Verdienst eben dieses Künstlers war dem Plinius zufolge, edle Menschen noch edler erscheinen zu lassen: *quod nobiles viros nobiliores fecit.*<sup>5)</sup> Nicht zu gedenken, daß die Klopfechter den Griechen der damaligen Zeit unbekant waren, möchte es unwahrscheinlich sein, daß Ktesilaus sich heruntergelassen, Statuen von einem so

1) [Plin. l. 34. c. 8. sect. 19. Es waren nicht drei, sondern fünf. G. d. K. a. a. D. 32 §. Note.]

2) Plin. l. 34. c. 8. sect. 19. n. 14.

3) Massei raccolta di Statue, tav. 65. [G. d. K. a. a. D. 43 §. Note. Unter den Abbildungen Numero 99.]

4) L. 34. c. 8. sect. 19. n. 14.

5) L. c.

gemeinen und niedrigen Stande zu arbeiten, wie die capitolinische ist; den daß dieselbe eine Person von gemeinem Stande vorstelle, zeigen die Gesichtszüge, die Hände und Füße. Man erkennet darin einen Menschen, welcher ein kümmerliches Leben unter Handarbeiten geführt und dadurch die Hände entstellte, und die Füße hart und schwielig gemacht hat. Ferner hat diese Statue einen Strif um den Hals und sie liegt auf einem länglich runden Schilde, und einem zerbrochenen Blasehorn, das dem römischen Lituus ähnlich ist; das Schwert und den Gürtel übergehe ich als neue Ergänzungen, die von einem Künstler, der nichts von den Schwertern der Alten verstand, gemacht worden. Da nun diese Statue nicht den Sterbenden des Ktesilaus vorzustellen scheint: aus welchem Grunde will man sie für einen Klopfechter ausgeben?

S. 110. Das Horn und der Strif um den Hals dieser Statue erinnern mich an eine Inschrift, welche an der Statue eines gewissen Archias, eines olympischen Siegers stand.<sup>1)</sup> Die Inschrift lautet also:

Οὐδ' ὑπο σαλπιγγων, στ' αναδειγματ' έχων,

welches so viel heißt als: „weder auf dem Horne blasend, noch den Strif um den Hals habend;“ den das Wort αναδειγματα wird vom Hesychius mit ἡνία; περιτραχηλός, Bügel oder Strif um den Hals, erklärt.<sup>2)</sup> Nun aber waren diejenigen, welche einen Strif um den Hals trugen, die Ausrufer oder Herolde, von den Griechen κερυκες genant; das Horn und der Strif, die in der angeführten In-

1) Pollux, l. 4. c. 12. segm. 92.

Anthol. Græc. edit. Jacobs. t. 4. p. 185. n. 313.  
t. 12. p. 61. Mener.

2) Voce αναδειγματα.



schrift zugleich erwähnt werden, lassen mich dieses glauben, und Salmasius vermuthet, daß die Herolde sich einen Strik bis auf eine gewisse Weite um den Hals schnüreten, um bei der starken Anstrengung im Blasen des Horns nicht etwa eine Ader zu zersprengen. <sup>1)</sup> Das Lob des Herolds in der Inschrift ist also, daß derselbe kein Horn noch Strik nöthig gehabt, sondern daß er blos mit seiner Stimme die ganze Versammlung der Griechen in den olympischen Spielen überrufen und den Sieg davon getragen. Ist dieses nicht hinreichend, um zu beweisen, daß die capitolinische Statue einen solchen Herold vorstelle? Ich glaube, mit Personen zu reden, welche wohl wissen, daß seit der sechs und neunzigsten Olympiade zu Elis auch ein Wettstreit zwischen den Hornbläsern (*σαλπιγκται*) und den Herolden eingeführt war; <sup>2)</sup> die Wettstreiter standen auf einer am Eingange der Rennbahn gemachten Erhöhung und der Sieger erhielt eine Belohnung, welche, nach der angeführten Inschrift zu urtheilen, in der Errichtung einer Statue oder in irgend einer andern Verewigung seines Namens bestand. <sup>3)</sup>

§. 111. Man könnte aber meiner Behauptung, daß die capitolinische Statue einen solchen Herold vorstelle, den Schild entgegensetzen, auf welchem sie liegt; allein da man weiß, daß die Ausrufer und Herolde, die von einem Lande in das andere und von einem Heere an das andere abgeschickt wurden, den Heroldstab (*caduceus*) trugen: so kann man wohl annehmen, daß sie zuweilen auch einen solchen Schild zu tragen pflegten; denn ein Schild schicket sich für einen Herold eben so gut als ein Speiß, wie man ihn in der linken Hand einer unbefleideten

1) Ad Polluc. l. 4. c. 12. segm. 92. p. 402.

2) Euseb. chronic. p. 41.

3) Pausan. l. 5. c. 22.

Figur steht, die einen Herold vorstellt, und auf einem Gefäße von gebrannter Erde in dem Museo des Collegii Romani gemalt ist. Man erkennet diese Figur an dem Heroldstabe, den sie in der rechten Hand hält, und einen weissen Hut hat sie hinten auf die Schulter herabgeworfen. Diese Vase sieht man in Kupfer gestochen am Ende des vorigen Kapitels. <sup>1)</sup> Wirklich pflegte man in Italien die Herolde, welche den Krieg ankündigen sollten, nicht nur mit einem Heroldstabe, sondern auch mit einem Spieße abzuschicken, um ihn in das feindliche Land zu werfen. Und warum sollte man nicht glauben, daß in Griechenland die Herolde statt eines Spießes mit einem Schilde, der eben so gut wie jener ihren Auftrag andeutete, abgeschickt worden?

§. 112. Übrigens könnte man auch noch einen Unterschied unter den Herolden machen, so daß die, welche im Kriege gebraucht wurden, kein blasendes Instrument mit sich geführt hätten. Aber wir wissen aus dem Athenäus, daß die Herolde von gewissen barbarischen Völkern mit Flöten und mit einer Leier an ihre Feinde abgeschickt wurden, um die Gemüther zu erweichen <sup>2)</sup> Von den musikalischen Instrumenten, welche solche Herolde in alten Zeiten mit sich führen mußten, ist wahrscheinlich der heutige Gebrauch entstanden, von einem Heere an das andere Trompeter abzuschicken, welche das Geschäft der alten Herolde verrichten. Wirklich sieht man auf einem Gefäße von gebrannter Erde in der vaticanischen Bibliothek einen bis auf den Helm entwafneten Jüngling abgebildet; der ein vielfach gewundenes Horn hält, von welchem eine Art Fahne

1) [Unter den Bignetten oder Verzierungsbildern Numero 11.]

2) Athen. l. 14. c. 6. [n. 24.]

oder Standarte herabhängt, und er stehet unter einigen Kriegern, indem er einer betagten Person, die unter der Halle eines Tempels oder Palastes sitzt, die Hand reicht.<sup>1)</sup>

§. 113. Endlich könnte man fragen, wie und warum in der capitolinischen Statue ein verwundeter und sterbender Herold abgebildet worden? Obgleich ich nicht schuldig bin, hierauf zu antworten, nachdem ich glaube, Gründe und Kennzeichen genug angeführt zu haben, die uns in derselben einen Herold zeigen, will ich dennoch hinzufügen, daß hier Polyphontes, der Herold des Königs Laius von Theben, welcher zugleich mit seinem Herrn vom Oedipus ermordet wurde, abgebildet sein könne.<sup>2)</sup> Oder, da man in dem Gesichte unserer Statue gewisse Züge bemerkt, welche von einer bestimmten Person entlehnet zu sein scheinen: so könnte mit mehr Grund gemuthmaßt werden, daß es etwa Anthemokritus sei, ein von den Megarensern erschlagener Herold der Athenienser. Man zweifle nicht, daß diesem Herolde Statuen errichtet, und die Sorgfalt angewendet worden, in denselben sein Bildniß zu treffen; den sein Tod schien, wie Pausanias meldet, von so großer Wichtigkeit, daß man glaubte, die Stadt Megara habe wegen dieser Verletzung des Völkerrechts den Zorn der Götter erfahren, und sich niemals, obgleich der Kaiser Hadrianus ihr wohlwollte, wieder erholen können.<sup>3)</sup> Man sah auch auf dem Wege, der von Athen nach Eleusis führte, ein Denkmal, das diesem Anthemokritus errichtet war.<sup>4)</sup>

1) Dempster. Etrur. tab. 48.

2) Apollodor. l. 3. c. 5. sect. 7.

3) Pausan. l. 1. c. 36.

4) [G. d. R. 9 B. 2 R. 34 — 36 S. u. 6 B. 334 G.]

§. 114. Aber, um wieder einzulenken, es ist schwer zu sagen, ob uns aus dieser Zeit des ersten Glanzes der griechischen Kunst noch andere Denkmale übrig geblieben; wenigstens kan ich für ein solches Denkmal die Vergötterung des Homerus im Palaste Colonna nicht halten, wie ein gelehrter Britte aus einigen schwachen Gründen behauptet, die schon widerlegt waren, ehe er sie vorbrachte.<sup>1)</sup> Dieses erhobene Werk mit Figuren, welche nicht völlig eine Spanne lang sind, würde seiner Meinung nach zwischen der zwei und siebenzigsten und vier und neunzigsten Olympiade verfertigt sein und der einzige Grund einer solchen Vermuthung beruhet auf dem Worte XPONOS, das unter der Figur, welche die Zeit vorstellet, eingegraben ist, und von ihm KHPONOS gelesen wird, weil Kircher,<sup>2)</sup> Cuper,<sup>3)</sup> Spanheim,<sup>4)</sup> und Andere<sup>5)</sup> eine gleiche Schreibart dieses Wortes angenommen haben. Indem nun der gedachte britische Gelehrte voraussetzet, daß die Schreibart dieses Wortes also sei, macht er folgenden Schluß: KH. bezeichnete in älteren Zeiten den doppelten vom Dichter Simonides nicht vor der zwei und siebenzigsten Olympiade erfundenen Buchstaben X. (Allein dieser Buchstabe und die drei andern von neuer Erfindung wurden erst in der vier und neunzigsten Olympiade allgemein und öffentlich gebraucht; wie Pausanias bezeuget, und wir kurz vorher erwähnt haben.<sup>6)</sup> Folglich muß die Vergötterung des Homerus im Palaste Colonna,

1) Reinold. hist. litt. Græc. et Ital. p. 9.

2) Lat. vet. et nov. part. 2. c. 7.

3) Apoth. Homer. p. 40.

4) De præst. et usu numism. dissert. 2. §. 3. p. 96.

5) Chishull. Antiquit. Asiat. ad Inscr. Sig. p. 23.

6) [G. d. R. 3 B. 1 R. 14 §.]



an welcher noch KH statt des X gebraucht ist, vor der vier und neunzigsten Olympiade verfertigt sein. Ohne zu bemerken, daß weder Cuper noch Schott, welche dieses Denkmäl in weitläufigen Abhandlungen erläuterten, einen gleichen Schluß aus den Buchstaben KH gezogen, würde Reinold allenfalls Beifall verdienen, wenn der Vordersatz seines Schlusses wahr wäre. Aber das Wort, von welchem hier geredet wird, ist XPONON, und nicht KHPONON, geschrieben, welches schon Fabretti vor mir bemerkt hat.<sup>1)</sup>

§. 115. Übrigens ist es nicht meine Absicht, eine ausführliche Geschichte der Kunst zu schreiben, sondern diejenigen Nachrichten zusammenzustellen, aus welchen man sich eine systematische Wissenschaft von der griechischen Zeichnung bilden kan, so weit dieses bei dem Mangel an den hierzu nöthigen Hülfsmitteln möglich ist. In dieser Absicht übergehe ich viele Bildhauer und Maler, welche sich nach den oben erwähnten merkwürdigen funfzig Jahren in der Kunst berühmt gemacht, indem ich sie als die Schüler und Nachahmer der schon angeführten großen Meister betrachte.

§. 116. Die zweite Epoche der Kunst hebet sich an vom Praxiteles und gehet bis auf den Euphrosynus und Apelles, indem sie auch ihre unmittelbaren Nachfolger in sich begreift. Die erste Epoche kan man den hohen und die zweite den schönen Styl nennen, weil Praxiteles und Apelles, wie ich schon oben gesaget habe, die Zeichnung durch die Gracie veredelten.

§. 117. So wie die öffentlichen Verhältnisse in Griechenland mitgewirkt hatten, die Kunst der Zeichnung zu erheben: eben so erhielt sie auch durch den

1) Explicat. tab. Iliac. p. 347. [G. d. R. a. a. D. u. 9 B. 2 R. 43 S. Note.]

Einfluß der äussern Umstände ihre letzte Verfeinerung. Um diesen letzten Schwung hervorzubringen, wirkte besonders der Umstand, daß in der hundertten Olympiade das ganze System der Staaten in Griechenland durch den Epaminondas verändert wurde, welcher sein Vaterland Theben über Athen und Sparta erhob, nachdem die Spartaner dreissig Jahre hindurch Herren von ganz Griechenland gewesen waren.<sup>1)</sup> Diese beiden Städte trieb die Furcht vor der Übermacht der Thebaner an, den zwischen ihnen glimmenden Zunder der alten Eifersucht auszulöschen, und sie machten ein Bündniß in der hundert und zweiten Olympiade, um den ruhmvollen Fortschritten jenes Kriegers einen Damm entgegenzusetzen. Die übrigen Städte traten dem Bündnisse bei,<sup>2)</sup> das in dem ersten Jahre der gedachten Olympiade durch den König von Persien vermittelt wurde, indem er seine Gesandten an alle Griechen abordnete.<sup>3)</sup> Dieses Bündniß, oder diese in ganz Griechenland wieder hergestellte Ruhe ist vermutlich die Ursache, weshalb Plinius die Blüthe der berühmten Bildhauer Polykles, Cephissodotus, Leochares und Hippiatodorus in die hundert und zweite Olympiade setzte.<sup>4)</sup> Unter den Arbeiten des Leochares wurde besonders ein Gannmedes geschätzt,<sup>5)</sup> von welchem noch die Base in der Villa Medici übrig ist, mit folgender Inschrift, deren Buchstaben jünger sind als diese Künstler:<sup>6)</sup>

1) Dionys. Halic. antiq. Rom. l. 1. c. 4.

2) [G. d. R. 9 B. 3 R. 10 — 11 S.]

3) Diod. Sic. l. 15. c. 38.

4) L. 34. c. 8. sect. 19. princ.

5) Plin. l. 34. c. 8. sect. 19. n. 17. [G. d. R. a. a. S. 12 S.]

6) Spon. miscell. erud. antiq. sect. 4. p. 127.

TANTMHΔHC  
 ΛΕΟΧΑΡΟΥC  
 ΑΘΗΝΑΙΟΥ.

§. 118. Allein die Kunst konnte ihre Absichten nicht ausführen wegen der Unruhen, welche von neuem in Griechenland und besonders in Athen entstanden. Diese Stadt wurde kurz nachher von den Spartanern, die jenen Bund gebrochen hatten, unterjocht; Lyfander gab ihr eine neue Regierungsform und ließ auch die große, durch die Bemühung des Themistokles erbaute Mauer schleifen, welche den piräeischen Hafen mit Athen vereinigte.<sup>1)</sup>

§. 119. In diesen Drangsalen, welche zu einer solchen Höhe gestiegen waren, daß die Athenienser von dreißig Tyrannen beherrscht wurden, trat Thrasylus hervor und wurde ein Erretter seines Vaterlandes. Später erhob Konon diese Stadt wiederum zu ihrem vorigen Glanze, da er an der Spitze einer persischen Flotte die spartanische schlug, und die niedergerissenen Mauern Athens wieder aufführte. Wenn man, wie es wahrscheinlich ist, auf diese Zeit die Nachricht des Plutarchus beziehen darf, daß den Atheniensern die Aufführung einiger Tragödien des Euripides, und namentlich der Bakchanten, der Phönissä, des Oidipus, der Antigone, der Medea und der Elektra mehr gekostet als der ganze peloponnesische Krieg:<sup>2)</sup> so läßt sich wohl beurtheilen, welche große Freude dieser Friede verursachte, und zugleich der Schluß

1) Der Autor begeht hier einen seltsamen Anachronismus, indem er die Herrschaft der dreißig Tyrannen über Athen, und die Befreiung dieser Stadt durch den Thrasylus als Begebenheiten vorstellt, die sich nach der durch Pelopidas und Epaminondas herbeigeführten Blüthe Thebens ereignet haben. Meyer.

2) De gloria Atheniens. p. 348. [t. 7. p. 373. edit. Reisk.]

machen, daß diese Stadt, als Beschützerin der Künste, mit nicht geringerem Glanze wird zu neuen Denkmälern der Bildhauerei und Malerei mitgewirkt haben, besonders da diese Künste, wie schon gesagt ist, immer mit dem Glanze Athens verbunden waren. Da nun Plinius die Blüthe des Praxiteles in die hundert und vierte Olympiade setzt, <sup>1)</sup> so wird er, wie auch beim Phidias der Fall war, diese friedlichen Zeiten, durch welche sich diese Olympiade auszeichnet, im Auge gehabt und sie für den Fortgang der schönen Künste besonders günstig gehalten haben.

§. 120. Dieser Künstler hatte unter vielen andern von den alten Scribenten und Dichtern gepriesenen Statuen auch einen jungen Apollo verfertigt, welcher eine Eideeze tödet und den Alten unter dem Beinamen *εαυροντρονος* bekannt war; <sup>2)</sup> und man kann nicht ohne Grund annehmen, daß die Figur in Lebensgröße, welche unter Numero 40 dieser Denkmale vorkommt, entweder ein Werk dieses großen Künstlers, oder wenigstens eine Copie ist, in welcher seine Manier auf's Sorgfältigste nachgeahmt worden; so groß ist die Vortreflichkeit dieser Statue, und in diesem Falle könnte man sich aus ihr ein Urtheil über den Styl und die Kunst des Praxiteles bilden.

§. 121. Durch diese gegründete Voraussetzung bestätigt sich meine kurz vorher in Ansehung der Niobe geäußerte Vermuthung, daß in dem Style des Praxiteles, welcher sich durch eine besondere Gratie unterschied, gewisse Theile wellenförmiger als in dem hohen Style der vorhergehenden Bildhauer sein könnten, und zwar besonders die Augen-

1) L. 34. c. 8. sect. 19. princ.

2) [G. d. K. 9 B. 3 K. 15 — 17 S.]



braunen, welche an unserm Apollo nicht wie an den Köpfen der Niobe mit empfindlicher Schärfe angegeben, sondern rundlich und mit Lindigkeit gehalten sind. Man kann ferner hieraus schließen, daß diejenigen Statuen, an welchen die Augenknochen und die Augenbraunen ganz rund und stumpf sind, nach den Zeiten des Praxiteles gearbeitet worden, als die Kunst anfing, bis zur Übertreibung in allem die äußerste Weichlichkeit zu suchen. Zu dieser Art von Arbeiten zähle ich den Meleager im Hofe von Belvedere, welchen man unrichtig Antinous nennet.

§. 122. Kurze Zeit nach Praxiteles machte sich in der Bildhauerei und besonders in Arbeiten von Erzt Eysippus berühmt, dessen großes Verdienst war, die Natur mehr, als seine Vorgänger thaten, nachzuahmen.<sup>1)</sup> Er machte in seiner Kunst auf eben die Art Fortschritte, wie man zu unserer Zeit in der Weltweisheit und Arznei weiter gekommen; denn in der Weltweisheit folgt man gegenwärtig der Erfahrung und schließet nicht weiter, als das Auge unterscheidet und der Zirkel reicht, und auf solche Weise haben die Menschen in allen Wissenschaften den Anfang gemacht.

§. 123. Wenn Plinius die Blüthe des Eysippus in die hundert und vierzehnte Olympiade sezet, hat er gewiß, so wie es beim Phidias und Praxiteles geschehen ist, seine Absicht auf die damaligen friedlichen Umstände gehabt, indem man diese Olympiade als die Epoche des Friedens betrachten kann.<sup>2)</sup> In dem ersten Jahre dieser Olympiade, nachdem Alexander nach Babylon zurückgekommen,

<sup>1)</sup> Plin. l. 34. c. 8. sect. 19. n. 6. Menet.

<sup>2)</sup> Plin. l. 34. c. 8. sect. 19. princ. [G. d. R. 10 B. 1 R. 6 §.]

war gleichsam in der ganzen Welt ein vollkommener Friede. <sup>1)</sup> Damals kamen bei diesem Könige die Gesandten unzähliger Völker an, theils um ihm Glück zu wünschen wegen der errungenen Siege, theils um sich ihn durch Geschenke geneigt zu machen, theils auch um die mit ihm geschlossenen Verträge und Bündnisse zu bestätigen. Die Griechen genoßen, nachdem der letzte Funke der alten Eifersucht, welche sie entkräftet hatte, durch die Übermacht der Macedonier, vor welcher sie sich endlich beugen mußten, ausgelöscht war, die Süßigkeit der Freiheit ohne alle Bitterkeit, zwar in einiger Erniedrigung, aber doch in völliger Eintracht. In dieser Ruhe überließen sie sich ihrer natürlichen Neigung zum Müßiggange und zu Lustbarkeiten, <sup>2)</sup> und Sparta selbst ging von der Strenge seiner Gesetze ab; <sup>3)</sup> der Müßiggang füllte die Schulen der Philosophen und die Lustbarkeiten beschäftigten die Phantasie der Dichter und Künstler.

§. 124. Von den Werken des Ensipus ist nichts erhalten; auch nicht zu hoffen, noch etwas von denselben aufzufinden, da sie alle von Erz gewesen; wir können daher über die Arbeiten dieses Künstlers nur vermittelt der Induction, das heißt: vermittelt der Poesie in Ansehung ihrer innigen Gemeinschaft mit der Kunst, und besonders mit Hülfe der Lustspiele des Menanders, seines Zeitgenossen, urtheilen. <sup>4)</sup> Menander trat mit den ausgesuchtesten Worten, mit dem abgemessensten und wohlklingendsten Versmaße, mit völlig gereinigten Sitten, mit einem feinen attischen Salze, in der Absicht zugleich zu

<sup>1)</sup> Diod. Sic. l. 17. c. 113.

<sup>2)</sup> Aristot. polit. l. 7. c. 4.

<sup>3)</sup> Ibid.

<sup>4)</sup> [G. d. K. 9 B. 3 K. 30 S.]

belustigen und die Tugenden und weisen Lehren zu empfehlen, auf die Schaubühne, als der erste, dem sich die komische Gratie in ihrer lieblichsten und anmuthigsten Schönheit gezeigt hat. Die Kunst, welche mit der Poesie und Beredsamkeit immer gleichen Schritt hielt, richtete sich wie diese nach dem Geist des Jahrhunderts. So wie man nun ihre Beschaffenheit zu den Zeiten des Phidias aus den kühnen und erhabenen Bildern des Aeschylus und des Pindarus und aus der heroischen Hobeit des Sophokles zu erkennen wird im Stande gewesen sein, und so wie der Styl des Praxiteles ohne Zweifel von eben der Gratie und Reinheit, welche man im Xenophon und Plato, den Zeitgenossen beider Künstler bewundert, beseelt war: eben so können wir uns die sicherste Vorstellung von der Kunst des Eysippus aus den Talenten des angeführten Menanders bilden. <sup>1)</sup>

§. 125. Ich sah hier eine Statue des Herkules von Marmor, die in dem großherzoglichen Palaste Pitti zu Florenz steht, auf deren Sockel man in griechischen Buchstaben den Namen des Eysippus liest, <sup>2)</sup> nicht mit Stillschweigen übergehen; zwar würde ich ihrer nicht erwähnen, wenn sie nicht von einem in diesem Fache unerfahrenen Scribenten als ein wahres Werk dieses Künstlers wäre gepriesen worden. <sup>3)</sup> Ich verwerfe diese Meinung nicht aus dem Grunde, weil ich gedachte Inschrift für neu hielte; denn sie wurde auf dem palatinischen Berge in Rom zugleich mit der Statue ausgegra-

1) [Nur Schade, daß wir von Menanders Werken zu wenig besitzen, um uns daraus auch nur das geringste Urtheil auf den Geist der Kunst zu abstrahiren.]

2) [G. d. R. 10 B. 1 R. 10 §.]

3) Maffei raccolta di Statue, alla tav. 49. col. 49.-

ben; <sup>1)</sup> aber es ist bekant, daß bei den Alten selbst dergleichen Betrügereien gemacht worden, <sup>2)</sup> und dieses war gewiß bei dieser Statue der Fall, wie man leicht aus der geringen Wissenschaft, wovon sie zeuget, und aus dem Stillschweigen der Scribenten über Arbeiten des *Posippus* in Marmor schließen kan; den er beschäftigte sich während der ganzen Zeit seines Lebens, wie oben gesagt worden, mit Arbeiten in Erz; auch hat der Marchese *Maffei* bereits bemerkt, daß dieser Name schon vor Alters unterschoben worden. <sup>3)</sup>

§. 126. Da ich hier von dem berühmten Komiker *Menander* geredet habe, so verdient eine sehr schöne sitzende Statue in der *Villa Negroni*, auf deren Sockel der Name *ΠΟΣΕΙΔΑΙΜΝΟΣ* eingehauen ist, des Zusammenhangs wegen erwähnt zu werden. In dieser Statue ist das Bildniß eines andern Lustspieldichters vorgestellt, welcher drei Jahre nach dem *Menander* blühte, und von welchem wir keine andere Nachricht haben, als daß *Suidas* ohngefähr dreißig seiner Lustspiele kannte. <sup>4)</sup> Ich will

1) Montfauc. *Diar. Ital.* c. 13. p. 180.

2) [*Phædri fabul.* l. 5. in prolog. G. d. R. a. a. D.]

3) *Osserv. lett.* t. 1. p. 398.

4) Nicht bloß *Suidas* gedenkt des *Posidippus*, sondern auch *Athenäus*, *Pollux*, *Stobäus* und Andere, aber eine vollständige Sammlung seiner noch vorhandenen Fragmente wird bis jezo vermißt.

*Visconti* (*Mus. Pio-Clem.* t. 3. p. 16 — 21.) hat es sehr wahrscheinlich gemacht, daß die hier erwähnten Statuen, welche man früher unrichtig *Sylla* und *Marius* genaht, Gegenstücke seien, und jener vermöge der Inschrift wirklich den *Posidippus* vorstelle, wie zuerst *Gronov*, und nach ihm *Winkelmann* angegeben; *Marius* aber stimme in den Gesichtszügen mit einem kleinen schildförmigen und eine Inschrift enthaltenden Brustbilde *Me-*



indessen nicht behaupten, daß diese Statue dem Possippus während seines Lebens errichtet sei, obgleich sie in Ansehung des Gewandes, an welchem aber in neueren Zeiten die Falten überarbeitet und dadurch stumpf geworden sind, zu den schönsten erhaltenen Statuen gehört. Eben so wenig hat man auf eine andere gleichfalls sitzende Statue dieser Villa geachtet, welche der erwähnten gegenüber steht; woran das Belebte der Falten, oder das Schönste am Gewande, gleich wie an jener weggemeißelt und verflächt ist.

§. 127. Ein Zeitgenosse des Possippus war der Edelsteinschneider Pyrgoteles, welchen man in Ansehung seiner Kunst einen Nebenbuhler von jenem nennen kan; den er hatte zugleich mit ihm das besondere Vorrecht, Bildnisse Alexanders des Großen zu verfertigen. <sup>1)</sup> Zwei Steine sind befaßt mit dem Namen des Pyrgoteles; <sup>2)</sup> dieser Name ist aber auf dem einen verdächtig und auf dem andern ist der Betrug eines neueren Steinschneiders in Ansehung eines solchen berühmten Namens gar nicht zweideutig. Der erste Stein ist ein kleines Brustbild von Agathon und etwas größer als die Hälfte desselben in dem Kupfer, welches der berühmte Stosch davon befaßt gemacht; dieses Brustbild gehört izo dem erlauchten Hause der Graven von Schönborn. In der Betrachtung aber, die ich über eine Form desselben von Wachs in dem stoschischen Museo und über das Kupfer gemacht habe,

nander überein, welches vormals in der Farnesina gestanden. Meyer.

1) [Plin. l. 37. c. 1. sect. 4. l. 7. c. 37. sect. 38. Horat. epist. II. 1. 240. Und Apelles durfte ihn malen.]

2) Stosch pierr. gravées, pl. 55. 56. [G. d. K. a. a. D. 18 §.]

sind mir zwei Zweifel entstanden, und zwar der erste über den Namen selbst, welcher im Nominativo eingeschnitten steht, wider den Gebrauch der alten Steinschneider, die ihren Namen im Genitivo auf ihre Arbeiten setzten, so daß anstatt ΠΥΡΓΟΤΕΛΗΣ, hätte ΠΥΡΓΟΤΕΛΟΥΣ stehen sollen. Der zweite Zweifel ist mir erwachsen über das Bildniß selbst, welches einem Herkules, aber keinem Alexander, ähnlich sieht; und dieses ist offenbar nicht allein aus den Backenhaaren, die von den Schläfen heruntergehen und einen Theil der Wangen bekleiden, als welches sich an keinem Bilde dieses Königs findet, sondern auch in den Haaren über der Stirn, welche kurz und kraus sind nach Art der Haare des Herkules, da hingegen die an Köpfen Alexanders, sich mit einer nachlässigen Großheit von der Stirn erheben nach Art der obern Haare Jupiters, wie man sowohl an einem Kopfe Alexanders im Museo Capitolino, den ich unter Numero 175 dieses Werkes beibringe, als auch an allen andern Bildnissen desselben bemerkt; <sup>1)</sup> und dadurch wächst der Verdacht gegen das Alter des Namens auf diesem Stein noch mehr; daher man sagen könnte, er sei von jemand eingeschnitten, welcher den Kopf des Herkules in den Kopf Alexanders verändern wollen, um den Werth des Brustbildes durch den Namen eines so berühmten Steinschneiders und dessen Vorrecht zur Verfertigung der Bildnisse dieses Königs zu erhöhen.

§. 128. Der zweite Stein ist erhoben geschnitten und auch von dem Herrn von Stosch bekannt gemacht. Man sieht auf demselben das Bildniß eines betagten Mannes, aber ohne Bart, mit dem Namen ΦΩΚΙΩΝΟC auf der einen Seite; und auf

1) [G. d. R. 10 B. 1 R. 10 S. Note.]

dem untern Rande der Brust liest man ΝΥΠΡΟ-  
ΤΕΑΗΣ ΕΠΟΙΕΙ. Hier wird der Betrug offenbar  
durch die verschiedene Form der Buchstaben in der  
einen und der andern Umschrift, weil in der einen  
das Sigma rund ist, das heisset, so gestaltet: C,  
und in der andern spizige Winkel hat, das ist, in  
seiner gewöhnlichen Form: Σ. Überdem ist das Ep-  
silon rund gezogen: Ε, in welcher Form dieser Buch-  
stabe zu Alexanders des Großen Zeiten noch  
nicht bekannt war, und endlich ist es ungewöhnlich,  
den Namen eines Steinschneiders, statt des absoluten  
Genitivus, im Nominativo und mit dem Zusaze des  
Worts ΕΠΟΙΕΙ auf geschnittenen Steinen zu lesen.

§. 129. Man könnte hier einen zerstückelten tief  
geschnittenen Stein im Museo des Herrn Ritters  
Vettori zu Rom entgegensetzen, wo man an den  
mit Rüstung bewafneten Beinen einer verstümmelten  
Figur die Umschrift sieht: . . . . . INTOCΑΑΕΞΑ. . . .  
ΕΠΟΙΕΙ, das ist: Quintus, Alexanders Sohn,  
hat es gemacht.<sup>1)</sup> Aber dieses Beispiel, wel-  
ches einzig ist, kan, selbst wenn noch so viele Beispiele  
dieser Art auf geschnittenen Steinen gefunden wür-  
den, meine Behauptung nicht schwächen, da diese  
nicht auf die Arbeiten späterer Zeiten, wo die Künst-  
ler, je schlechter sie waren, desto mehr durch eine  
solche Verlängerung ihres Namens ein Ansehen such-  
ten, sondern vielmehr auf die geschnittenen Steine  
der Künstler geht, welche schon in alten Zeiten be-  
rühmt waren, und es auch in unsern Tagen sind.

§. 130. Der Kopf stellt übrigens nicht den be-  
rühmten Athenienser Phocion vor, dessen Namen  
er trägt; und dieser Name muß vielmehr den Stein-  
schneider anzeigen; denn so wie die Namen der Gott-  
heiten insgemein nicht unter ihre Bildnisse gesetzt

<sup>1)</sup> [Beschreib. d. geschnitt. Steine, 2 Kl. 13 Abth.  
919 Num.]

wurden, weil sie allen bekant waren, <sup>1)</sup> eben so war es wenigstens bei den geschnittenen Steinen nicht gewöhnlich, die Köpfe berühmter Personen mit ihren Namen zu bezeichnen.

§. 131. Ferner weiß man, daß ähnliche Betrügereien schon in den alten Zeiten begangen wurden. Einige ließen, um den Werth irgend einer Statue zu erhöhen, den Namen des Praxiteles einhauen, <sup>2)</sup> so wie es erhobene Werke in Silber gab mit dem falschen Namen des berühmten Myron. Betrügereien dieser Art waren auch in der Literatur üblich; und es erschienen, da die Ptolemäer und die Könige von Pergamus in Vergrößerung ihrer Bibliotheken wetteiferten, unterschobene Schriften aller Art unter dem falschen Namen berühmter Autoren. <sup>3)</sup>

§. 132. Und hier können wir uns nicht ohne Grund über das Stillschweigen des Plinius beklagen, welcher das Zeitalter so vieler Künstler bestimmt, deren Namen für uns nach dem Verluste ihrer Werke weniger wichtig sind, aber nicht angemerkt hat, wann Agesander, Polydorus und Athenodorus lebten. Sie waren aus der Insel Rhodus gebürtig und die Meister der Statue des Laokoön, eines Werks, das, nach dem Urtheile des Plinius, allen Werken der Bildhauerei und Malerei vorgezogen werden muß. <sup>4)</sup> Da Maffei fand, daß Plinius einen Bildhauer, mit Namen Athenodorus auführte, als einen Schüler des berühmten Polykletus, welcher in der sieben und acht-

1) Dion. Chrysost. orat. 31. p. 338.

2) Phædri fabul. l. 5. in prolog. [G. d. R. a. a. D.]

3) Bentley's dissert. upon the epist. of Phalar. p. 13.

4) L. 36. c. 5. sect. 4. n. 11.



tigsten Olympiade blühte: so hielt er ihn für einen der Künstler des Laokoön, und setzte ihn samt seinen Gehülften ohne irgend einen Grund in die folgende Olympiade; 1) Richardson ist ihm hierin mit dem größten Vertrauen gefolgt. Aber es läßt sich nichts anderes mit Gewißheit und Sicherheit behaupten, als daß Athenodorus ein Sohn Agasanders war, wie die nachfolgende Inschrift an einem Fußgestelle von grauem Marmor lehret, das von einer nicht mehr vorhandenen Statue übrig geblieben ist:

ΑΘΑΝΟΔΩΡΟΣ ΑΤΗΣΑΝΔΡΟΥ  
ΡΟΔΙΟΣ ΕΠΟΙΗΣΕ. 2)

§. 133. Dieses Fußgestelle, welchem vor Alters eine Statue von weißem Marmor eingefügt war, ist durch Seine Eminenz den Herrn Cardinal Alexander Albani, in dessen Villa es sich izo befindet, mit andern Altertümern zu Porto d'Anzio ausgegraben worden; von der Statue aber könnte man nichts als ein Stük des Gewandes finden.

§. 134. Da auf diese Art bewiesen ist, daß Athenodorus aus Rhodus ein Sohn Agasanders gewesen, so scheint es wahrscheinlich, daß dieser auch der Vater des Polydorus war; und folglich ließe sich annehmen, daß ein Werk, welches den Vater mit zwei Söhnen vorstellet, von Agasander mit seinen Söhnen gearbeitet worden, und die Hauptfigur, als die schwierigste, von dem Vater selbst verfertigt sei. 3)

§. 135. Wenn wir bei dem Mangel weiterer Nachrichten zu untersuchen wünschen, ob man eine Sta-

1) Raccolta di Stat. tav. 1.

2) [G. d. K. a. a. D. 11 S. und die Beilage II. u. III.]

3) [G. d. K. a. a. D. Note.]

tue von solcher hohen Vortreflichkeit dem Jahrhundert des Lysippus zueignen könne, so wollen wir uns besonders auf das oben angeführte Urtheil des Plinius berufen, weil dieser Scribent nicht gewagt hätte, die Statue jedem andern Werke der Bildhauerei und Malerei vorzuziehen, wenn die Künstler derselben nicht aus dem Jahrhundert der schönsten Blüthe der Kunst gewesen wären, zumal, da die leidenschaftliche Vorliebe für das Altertum zu den Zeiten des Plinius nicht weniger groß war als in unsern Tagen. Ein übrigens scharfsinniger und gelehrter Schriftsteller in Deutschland könnte mir hier den Einwurf machen, daß die Statue des Laokoon, welcher Plinius so große Lobsprüche beilegt, seiner Meinung zufolge erst nach der Zeit des Virgilius verfertigt sei. <sup>1)</sup> Allein das weit frühere Alter der Statue erhellet deutlich aus der Form der Buchstaben in der kurz vorher angeführten Inschrift, und am meisten aus der Arbeit selbst, welche bei einer Vergleichung mit den ältesten und vollkommensten noch vorhandenen Werken, besonders wenn man die Köpfe der beiden Söhne betrachtet, einen und denselben Styl mit den Köpfen der Ringer in Florenz zu haben scheinen. <sup>2)</sup> Und diese Ringer sind Söhne der Niobe, wie ich bei Numero 89 der Denkmale dieses Werks zu beweisen hoffe.

§. 136. Mit mehr Grunde kan man in die Zeiten der Kaiser das erhobene Werk setzen, welches die Aussöhnung des Herkules vorstellt, <sup>3)</sup> und von dem sehr gelehrten Vater Eduard Corsini mit großem Scharfsinne und vieler Kenntniß erklärt worden. Dieser Scribent setzt das Werk wegen der angeblichen Vor-

1) [Vessing. — G. d. K. a. a. D. und die Beilagen.]

2) [G. d. K. 9 B. 2 K. 28 S. u. 9 B. 3 K. 19 S. Note.]

3) [G. d. K. 7 B. 1 K. 5 S.]

trefflichkeit der Arbeit in die Zeit kurz nach Alexander dem Großen, ehe noch Quintus Flaminus die Griechen für unabhängig von den Römern erklärte; <sup>1)</sup> allein Corsini würde anders geurtheilt haben, wenn er den Marmor selbst gesehen. Er bildete sein Urtheil nach der Zeichnung des Kupfers und bei der Voraussetzung, daß der dorische Dialekt, in welchem die Inschrift abgefaßt ist, ein Kennzeichen des hohen Alterthums sei, könnte die gewöhnliche Vorliebe der Gelehrten für die Gegenstände ihrer mühseligen Forschungen den Werth dieses Marmors in seinen Augen leicht über Verdienst vergrößern.

§. 137. Wie wir ohne Nachricht sind über die Zeit der Künstler des Laokoön, eben so wenig wissen wir, wann Apollonius und Tauriskus blühten, die Meister des Werks, das unter dem Namen des farnesischen Ochsen bekannt ist. Plinius gibt nur allein das Vaterland des Tauriskus, die Stadt Tralles in Cilicien an, <sup>2)</sup> und meldet zugleich, das ganze Werk sei aus einem einzigen Marmorblocke gehauen und aus der Insel Rhodus nach Rom gebracht worden. Er berichtet ferner, daß in der Inschrift des Namens der Künstler nebst ihrem Vater Artemidorus auch ihr Meister Menekrates angezeigt worden, so aber, daß diese Künstler unentschieden gelassen, welchen von beiden sie als ihren wahren Vater erkant, den, der ihnen das Leben gegeben, oder aber ihren Vater in der Kunst. Diese Inschrift ist nicht mehr vorhanden, der sichtbarste Ort aber, wo sie eingehauen gewesen sein wird, ist der Stamm eines Baums, welcher der Statue des Sethus zur Stütze dienet und an welchem man die

1) Corsini Expiat. Hercul. p. 33. p. 43.

2) Plin. l. 36. c. 5. sect. 4. n. 10.

Inscription nicht mehr sieht, weil er größtentheils neu ist, so wie der meiste Theil der Figuren selbst.

§. 138. Das Gegentheil wird von den meisten Autoren vorgegeben, und, wie ich mir vorstelle, aus einem Mißverstände der Nachricht Vasaris.<sup>1)</sup> Es ist wahr, dieser Scribent sagt in dem Leben des Michel Angelo Buonarroti, daß dieses Werk aus einem einzigen Steine und ohne Stüke gearbeitet worden; aber er hat sagen wollen, wie der Augenschein beweiset, daß dasselbe vor Alters ohne Stüke bestanden, und nicht, daß es ohne Mangel irgend eines Stücks bei der Entdeckung ausgegraben worden, wie man aus seinen Worten schließen will.<sup>2)</sup> Eben daher, und weil man nicht gewußt hat, das Neue von dem Alten zu unterscheiden, ist das unerfahrne Urtheil desjenigen entstanden, welcher dieses Werk des Meißels eines griechischen Künstlers nicht würdig geachtet, und es für eine Arbeit der römischen Schule gehalten hat.<sup>3)</sup> Die Ergänzungen, von einem gewissen Battista Bianchi aus Mailand gemacht und in dem Style seiner Zeit, das ist: ohne die mindeste Kenntniß des Altertums, sind an der Figur der Dirce, die an den Ochsen gebunden ist, der Kopf und die Brust bis auf den Nabel, nebst beiden Armen, wie auch der Kopf und die Arme der Antiope; an den Statuen des Amphion und Zethus ist blos der Rumpf alt, und an beiden nur ein Bein; an dem Ochsen sind die Beine und der Strik neu. Was hier alt ist, als die Figur der Antiope, den Kopf ausgenommen, und der sitzende

1) *Vite de' più eccell. pittori. Vita di Michelang. t. 6. part. 6. p. 264.*

2) *Massei raccolta di Statue tav. 48. Caylus de la sculpt. anc. Academ. des Inscript. t. 25. Mém. p. 325.*

3) *Ficoroni le Singol. di Roma mod. c. 7. p. 44.*



Knabe, welcher erschrocken ist über die grausame Strafe der Dirce, und nicht Enkys, ihren Gemahl vorstellen kan, wie Jakob Gronov sich eingebildet,<sup>1)</sup> kan demjenigen, welcher einigen Geschmak des Schönen hat, womit die Werke der alten Kunst begabt sind, den Irrtum benehmen, und die rühmliche Meldung gedachter Künstler beim Plinius rechtfertigen. Der Styl an dem Kopfe des Knaben ist dem an den Köpfen der Söhne des Laokoön ähnlich. Die große Fertigkeit und Feinheit des Meißels erscheint in den Nebensachen und der geflochtene Defelkorb (*cista mystica*), welcher von Epheu bedekt und umgeben, ist und unter der Dirce steht, um in ihr eine Bakchantin anzudeuten,<sup>2)</sup> ist dergestalt geendigt und auf das Feinste ausgearbeitet, als immer jemand hätte leisten können, der in diesem Korbe allein eine Probe seiner Geschicklichkeit geben wollen. Über den Korb ist die Chlamys des Amphion geworfen, welche wegen der Mannigfaltigkeit der Falten, und wegen der Arbeit in den schattenden Vertiefungen derselben von unsern Künstlern für eines der schönsten Muster in dieser Art gehalten werden muß. Der Knopf, welchen man deutlich an diesem Gewande sieht, beweiset, daß es, wie ich sagte, eine Chlamys ist; den ohne diesen Knopf könnte man es für ein Tuch halten, das bestimmt sei, den Korb zu bedecken. Solche Körbe nannte man *ἱερὰ κέρβη*.<sup>3)</sup>

§. 139. Mit den unmittelbaren Nachfolgern des Enkys und Apelles hörte, wie Plinius sagt, in der hundert und zwanzigsten Olympiade die Kunst auf, das heißt: sie gerieth in Verfall.<sup>4)</sup> Plinius

1) Thesaur. Antiq. Græc. t. 1.

2) Hygin. fab. 7.

3) [Hesych. v. *ἱερὰ κέρβη*. Nicht heilige Körbe, sondern Defen für solche Körbe neßt dieses Wort.]

4) L. 34. c. 8. sect. 19. princ. [G. d. R. 10 B. 1 R. 25 §.]

nus will dieses nur in Bezug auf Griechenland verstanden wissen, weil er selbst hinzufüget, daß die Kunst in der hundert und fünf und funfzigsten, oder hundert und fünf und vierzigsten Olympiade neues Leben bekam, wie ich in der Folge zeigen werde. Nach dem Tode Alexanders des Großen befand sich Griechenland in einem bedauernswürdigen Zustande; es war verarmt durch die großen Schatzungen und durch die unaufhörlichen Kriege verheert. Die Athenienser wurden vom Demetrius Poliorcetes gezwungen, sich so harten Bedingungen zu unterwerfen, daß sie ihnen eine wirkliche Knechtschaft schienen.<sup>1)</sup> Auch die herabgewürdigte Kunst seufzete unter dem allgemeinen Druck, welchen die griechische Freiheit erduldet, bis endlich die Seleuciden die Kunst nach Asien riefen, großmüthig beschützten und beförderten. An ihrem Hofe blühte sie mit so glücklichem Erfolge, daß die dortigen Künstler denen, die in Griechenland geblieben waren, den Vorzug freitig machten;<sup>2)</sup> und um diese Zeit war Hermokles von der Insel Rhodus berühmt, welcher die Statue des wegen seiner Schönheit gepriesenen Kambabus machte.<sup>3)</sup>

§. 140. Auch Aegypten wurde um jene Zeit der Sammelplatz berühmter Männer aller Art, welche aus Griechenland dorthin geflüchtet waren; die Kunst der Griechen, welche von Ptolemäus Soter, dem ersten Könige nach Alexander dem Großen, in das Land der Aegypter gerufen und mit Freigebigkeit aufgenommen worden,<sup>4)</sup> verpflanzte sich nach

1) Diexarch. geogr. p. 168.

2) Theophrasti charact. c. ult. [G. d. K. 10 B. 2 K. 23 §. Note.]

3) Lucian. de Dea Syria c. 26.

4) Pausan. l. 1. c. 8. Wesseling. ad Diod. Sic. l. 20. c. 100. Meyer.

Alexandria, und Apelles selbst flüchtete sich zu diesem Könige.<sup>1)</sup>

§. 141. Unter den Ptolemäern und zwar den erstern, scheinen einige Köpfe und Bruchstücke, die mit erstaunlicher Kunst aus Basalt gebauen sind, gearbeitet zu sein; denn es ist gar nicht wahrscheinlich, daß vor oder nach der angegebenen Zeit dieser Stein und zwar der von grünlicher Farbe, welchen man für ein ägyptisches Erzeugniß hält, aus Ägypten nach Griechenland gebracht und daselbst verarbeitet worden. Unter mehreren andern Köpfen, die aus dieser Steinart von den Griechen verfertigt sind, nenne ich besonders zwei; der eine, welchen ich selbst besitze, ist aus dem härtesten schwärzlichen Basalt; der andere von grünlichem Basalt befindet sich in dem Museo des Herrn Ritters von Breteuil, bevollmächtigten Gesandten des Maltheserordens bei dem heiligen Stuhle. Diese beiden Köpfe scheinen von einem und demselben Künstler gearbeitet zu sein und ihr Styl kömmt mit jenem der Zeiten, von welchen hier die Rede ist, ganz überein; daher nicht zu glauben ist, daß sie aus der Periode der Kaiser sein könnten, welche als Herren von Ägypten alle Arten von Stein nach Rom kommen ließen; viel weniger gestatten die Pankratiasienöhren des Kopfes aus grünlichem Basalte dieses anzunehmen; denn man weiß nicht, daß zur Zeit der Kaiser den athletischen Siegern in öffentlichen Spielen der Griechen Statuen errichtet worden.

§. 142. Aus diesen wahrscheinlichen Gründen glaube ich, daß dieser letzte Kopf, welcher ehemals einer Statue, wie sich deutlich zeigt, eingefügt war, das Bild irgend eines alexandrischen Siegers in den großen griechischen Spielen sein könne, und daß ihm diese Statue in seinem Vaterlande errichtet gewesen,

1) Plin. l. 35. c. 10. sect. 36. n. 14. Mener.

deß es war nichts Ungewöhnliches, daß jenen Siegern eine solche Ehre nicht nur selbst an dem Orte der Spiele, sondern auch in ihrem Vaterlande widerfuhr.<sup>1)</sup> Doch die Ohren beweisen, daß der erwähnte Kopf nicht, wie man vermuthen könnte, einen von den Siegern vorstelle, mit deren Namen die Olympiade, in welcher sie den Preis erhielten, bezeichnet wurde, weil diese höchste Ehre unter den Griechen nur denen ertheilet wurde, die in dem Stadium, das ist: in dem Wettrennen zu Wagen, den Sieg errangen.<sup>2)</sup> Sieger von diesem höchsten Preise finden sich in den Fastis der Olympiaden unter den ersten Ptolemäern vier aus Alexandria in Aegypten: Perigenes in der hundert und sechs und zwanzigsten Olympiade, Ammonius in der hundert und dreissigsten, Demetrius in der hundert und sieben und dreissigsten, und Krates in der hundert und ein und vierzigsten Olympiade.<sup>3)</sup> In unserm Kopfe ist also keiner von diesen, sondern ein alexandrinischer sogenannter Pankratist abgebildet. Da nun Kleogenus aus Alexandrien als Kinger in den olympischen Spielen den Sieg in der hundert und fünf und dreissigsten Olympiade erhielt,<sup>4)</sup> und Phädimus aus eben der Stadt als Pankratist in der hundert und fünf und vierzigsten Olympiade: so läßt sich vermuthen, daß der Kopf von grünlichem Basalte mit den Pankratistenohren das Bild eines von beiden sei.<sup>5)</sup> Da ferner glaublich ist, daß die Stadt Alexandria den

1) Plutarch. apophth. 314. [G. d. R. 10 B. 2 R. 26 — 27 S. Note.]

2) [G. d. R. a. a. D. Note.]

3) Ολυμπιαδων αναγραφη in Euseb. chronic. p. 331. 332. 333. [G. d. R. a. a. D.]

4) [Ebendas.]

5) [Ebendas.]



ersten unter ihren Bürgern, durch dessen Sieg im Ringen bei den olympischen Spielen sie geehrt worden, mit irgend eine Statue wird belohnet haben: so wird auch dieselbe in Alexandria merkwürdig gewesen sein, und sie könnte, da der Kaiser Claudius Statuen aus Porphyr, die von Griechen in diesen Zeiten gearbeitet waren, aus Aegypten nach Rom kommen ließ, zugleich mit andern Kunstdenkmalen weggeführt worden sein.<sup>1)</sup>

§. 143. Der andere Kopf von schwärzlichem Basalt, den ich selbst besitze, ist ein Bildniß, wie aus den Gesichtszügen deutlich erhellet, und es läßt sich vermuthen, daß derselbe ebenfalls einen alexandrini-schen Sieger in den olympischen Spielen vorstelle. Da aber die Ohren von der gewöhnlichen Form sind, so würde folgen, daß die Statue, von welcher dieser Kopf ist, einen Überwinder in dem Wettlaufe zu Wagen und zwar einen von den vier ersten kurz vorher erwähnten vorstelle.

§. 144. Nicht weniger als jene beiden Köpfe verdienet unter den Denkmalen dieser Epoche ein weiblicher Kopf in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani erwähnt zu werden: er ist ebenfalls von grünlichem Basalt und auf eine alte bekleidete Brust von Porphyr gesetzt. Dieser Kopf scheint in der lebhaften Schärfe der Augenbraunen, welche auch an den zwei angeführten Köpfen sehr empfindlich und lebhaft angedeutet sind, ein Kennzeichen weit entfernterer Zeiten zu haben. Seine erhabene Schönheit könnte uns das Bild irgend einer Göttin anzeigen; da er aber ohne Diadema und ohne Hauptbinde ist, so wird die Vermuthung ungewiß; man könnte ihn vielleicht richtiger für ein Bildniß der ägyptischen Königinnen, Arsinoe oder Be-

1) Plin. l. 36. c. 7. sect. 11.

renice halten, die wegen ihrer Schönheit berühmt waren. Zu diesen Köpfen kan man noch den sehr schönen Sturz einer Statue aus schwärzlichem Basalt in der Villa Medici gesellen, welcher ebenfalls nicht in Griechenland sondern in Aegypten muß gearbeitet sein. <sup>1)</sup>

§. 145. Ehe ich aus Aegypten nach Griechenland zurückkehre, muß ich dem Leser berichten, daß alle die Statuen und Köpfe, welche unter dem Namen irgend eines Ptolemäers bekannt sind, nichts mit diesen Königen gemein haben. Den bloß die auf gewisse Art gelockten Haare an ihren Bildnissen auf Münzen, welche mit den Haaren an den erwähnten Figuren Ähnlichkeit haben, sind der einzige Bestimmungsgrund gewesen, ihnen solche Namen beizulegen. Der seltenste unter diesen Köpfen, und zwar von Erz, findet sich in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani. <sup>2)</sup>

§. 146. Bald darauf, nachdem die Kunst mit ihren Vorzügen aus Griechenland in andere Länder geflohen war, sprossete unter den Griechen aus dem Stam der alten Freiheit ein neuer Keim hervor, durch die Verbindung einiger kaum bekannten Städte, welche in der hundert und vier und zwanzigsten Olympiade geschlossen wurde. <sup>3)</sup> Diese Vereinigung war der Grund und der Anfang zu dem berühmten achäischen Bunde; es wurden neue Geseze entworfen, und eine neue Form der Regierung angeordnet, gegen welche sich die Atolier und Spartaner vergebens auflehnten; den die Achäer gingen in den Kampf als muthige Vertheidiger der Freiheit und die letzten Helden der Griechen, Aratus und Phi-

1) [G. d. R. 7 B. 1 R. 22 §.]

2) [G. d. R. 7 B. 2 R. 21 §.]

3) Polyb. l. 2. c. 41.

Iopōmenes, von welchen dieser kaum das zwanzigste Jahr seines Alters erreicht hatte, traten an ihre Spitze.<sup>1)</sup>

§. 147. Bei dieser Gährung der Eifersucht zwischen der einen und der andern Partei brach die Erbitterung bald in einen offenbaren Krieg aus, in welchem beide Theile gleichsam wetteiferten, die schönen Künste und die bis dahin hervorgebrachten Kunstwerke aus Griechenland gänzlich zu verbannen, indem man die Tempel in Brand steckte und die Statuen zerschlug.<sup>2)</sup> Endlich nahmen die Atolier, um den Achäern die Spitze zu bieten, ihre Zuflucht zu den Römern, die damals zuerst ihren Fuß auf den griechischen Boden setzten. Da aber die Achäer, welche sich mit den Macedoniern vereinigten, durch Philopōmenes einen Sieg wider die Atolier und ihre Bundesgenossen erfochten hatten, traten die Römer, nachdem sie besser von den Umständen in Griechenland unterrichtet waren, von denen ab, welche sie gerufen hatten, zogen die Achäer an sich, schloßen ein Bündniß mit ihnen, eroberten Korinth und schlugen den König Philippus von Macedonien.

§. 148. Dieser Sieg wirkte einen berühmten Frieden, in welchem sich dieser König der Entscheidung der Römer unterwarf, und alle eingenommenen Städte in Griechenland abtrat.<sup>3)</sup> Damals erklärte der römische Consul Quintus Flaminius bei Gelegenheit der zu Korinth gefeierten isthmischen Spiele alle Griechen für freie Leute und dieses ist eine der merkwürdigsten Epochen in der griechischen Ge-

1) [G. d. R. 10 B. 2 R. 36 §.]

2) Polyb. l. 4. p. 326. p. 331. [G. d. R. a. a. D. 37 §.]

3) Polyb. Excerpt. legat. r. 9. p. 795. Liv. l. 33. c. 30. Meyer.

schichte und Kunst. <sup>1)</sup> Dieses geschah in der hundert und fünf und vierzigsten Olympiade, hundert und vier und neunzig Jahre vor der christlichen Zeitrechnung. <sup>2)</sup> Den Griechen wurde ihre Freiheit auch durch den Paulus Aemilius bestätigt; daher scheint Plinius, wenn er von dem Wiederaufblühen der Kunst um diese Zeit spricht, diese Olympiade, und nicht, wie im Texte steht, die hundert und fünf und funfzigste im Sinne gehabt zu haben; <sup>3)</sup> denn die Römer kehrten in der zuletzt genannten Olympiade als Feinde nach Griechenland zurück, wie wir späterhin sehen werden, und die Künste können sich nicht ohne Ruhe und Wohlstand in einem Lande erheben.

§. 149. In diesem neuen Glanze der Kunst, das heißt: zwischen der hundert und fünf und vierzigsten und der hundert und fünf und funfzigsten Olympiade blüheten Kallistratus, Athenäus, Polykles, der Meister eines berühmten Hermaphroditen, <sup>4)</sup> und Metrodorus, der Maler und Philosoph; <sup>5)</sup> und es ist nicht unwahrscheinlich, daß der Hermaphrodit in der Villa Borghese ein Werk eben dieses

1) Liv. l. 33. c. 32. Meyer.

2) Richtiger 198 Jahre vor derselben. Meyer.

3) L. 34. c. 8. sect. 19. princ. [G. d. K. 10 B. 3 K. 139. Note.]

4) Plin. l. 34. c. 8. sect. 19. princ. et n. 20.

§. G. Welfer, über die Hermaphroditen der alten Kunst, in den Studien von Daub und Kreuzer, 4 B. S. 169, macht diesen Polykles, zum Zeitgenossen des Skopas und Praxiteles; wir möchten, geleitet durch das Zeugniß des Plinius und Pausanias, zwei oder gar drei verschiedene Künstler dieses Namens annehmen, und den erwähnten zu den Künstlern der 155 Olympiade zählen. Meyer.

5) Plin. l. 35. c. 11. sect. 40. n. 30.



Polykles sei.<sup>1)</sup> Ein Zeitgenosse dieser Künstler scheint auch Apollonius gewesen zu sein, Nestors Sohn aus Athen, und Meister der Statue des Herkules, von welcher uns der berühmte Sturz im Hofe des Belvedere übrig geblieben; <sup>2)</sup> wenigstens kann man auf diese Zeit schließen aus der Form der Buchstaben in dem Namen dieses Künstlers an dem Fußgestelle der eben genannten Statue. Denn der Buchstabe Omega: Ω, hat in dieser Inschrift fast die Form des Cursivbuchstaben: ω, und das also geformte Omega erscheint zuerst auf Münzen der Könige in Syrien, und in der Inschrift des Gefäßes von Mithridates im Museo Capitolino, in dem Worte ΔΙΑΩΖΕ. Man liest in dieser Inschrift vor dem Worte ΔΙΑΩΖΕ das Wort ΕΥΦΑ, welches auf mehrere Arten erklärt worden, wie Pater Corsini in einer Abhandlung über eben dieses Gefäß zeigt; <sup>3)</sup> daher es dem Leser nicht unangenehm sein wird, wenn ich im Vorbeigehen bemerke, daß ich in der Geschichte der Kunst eine andere Erklärung versucht habe, welche vielleicht auch haltbar sein könnte. <sup>4)</sup> Ich glaube nämlich, daß ευφα ein um zwei Sylben abgekürztes Adjectiv sei, und man lesen müsse ευφαλαρον. Dieses mit dem Worte διασωζε verbunden, würde heißen: Bewahre es rein und glänzend, und sich auf diejenigen beziehen, welcher über das vom Mithridates gegründete Gymnasium, wo jenes Gefäß war, die Aufsicht hatte. <sup>5)</sup> Diese Bedeutung kann das Wort ευφαλαρος haben,

1) [G. d. R. 4 B. 2 R. 39 S.]

2) [G. d. R. 10 B. 3 R. 17 S.]

3) Corsini Diss. de cratere athenico Mithridatis regis Ponti, p. 8.

4) [10 B. 3 R. 15.]

5) Polyb. l. 5. p. 429.

da es von glänzendem metallenen Pferdegeschirr gebraucht wird.<sup>1)</sup>

§. 150. Indem ich aber auf die Zeit Rücksicht nehme, in welcher das Omega sich allmählig der Form der Cursivschrift näherte, so glaube ich, daß der Sturz im Belvedere weder vor, noch unmittelbar nach Alexander dem Großen gearbeitet sein könne, sondern daß sein Alter in die Zeiten, von welchen hier die Rede ist, und zwar in die hundert und fünf und vierzigste Olympiade zu setzen sei, als die Kunst unter den Griechen zugleich mit der Freiheit wieder aufblühte.

§. 151. Indessen war der Genuß dieser Freiheit von kurzer Dauer, weil die Griechen dieselbe nicht zu benutzen wußten; von Natur unruhig bewiesen sie sich den Römern abgeneigt, und diese schöpften zu großen Argwohn aus dem noch bestehenden achäischen Bunde. Da nun die Römer durch den Metellus vergebens gesucht hatten, für immer in ein gutes Vernehmen mit den Griechen zu treten, schiften sie nach dem Siege über den Perseus, den letzten König in Macedonien, und nach Eroberung seines Reichs den Lucius Mummius mit einem andern Heere nach Griechenland. Dieser kämpfte mit den Griechen bei Korinth, schlug sie, eroberte diese Stadt, das Haupt des achäischen Bundes, und zerstörte dieselbe. Dieses geschah in eben dem Jahre, in welchem Karthago ein gleiches Schicksal erfuhr.<sup>2)</sup>

§. 152. Durch die Plünderung von Korinth kamen die ersten Werke der griechischen Kunst nach Rom, und Mummius ließ sie bei seinem Triumphzuge sehen. Sie gefielen den Römern so sehr, daß diese von izo nicht aufhörten, viele Städte Griechenlands

1) Hesych. v. *καλαρα*, *ευκαλαρα*.

2) [G. d. K. a. a. D. 20 §. Note.]

zu berauben. Marcus Scaurus als Aedilis nahm der Stadt Sicyon, wegen rückständiger Schulden an die Staatskasse in Rom, alle ihre Gemälde aus Tempeln und öffentlichen Gebäuden, und sie dienten ihm zur Auszierung seines prächtigen Theaters, welches er auf einige Tage bauen ließ für die von ihm als Aedilis zu gebenden Spiele.<sup>1)</sup> Gemälde samt der Mauer wurden fortgeschleppt und so nach Rom gebracht, welche Gewaltthatigkeit die Aediles Muräna und Varro in Sparta verübten.<sup>2)</sup> Da auf diese Weise allen Räubereien Thür und Riegel geöffnet und die griechischen Städte der Willkür ihrer Überwinder ausgesetzt waren, entsagten sie der alten Gewohnheit auf öffentliche Kunstwerke Ausgaben zu verwenden, und die Künstler, denen die Mittel zur Ausübung ihres Fachs fehlten, verließen ihr Vaterland, um sich anderswo ein besseres Loos zu suchen.

§. 153. Wenig verschieden war das Schicksal der Kunst in Aegypten und Asien. Aus Aegypten gingen fast alle Gelehrte und Künstler bei der grausamen Verfolgung, welche Ptolemäus Physkon, der siebente König, nach seiner Rückkehr in das Reich, welches er verlassen mußte, wider die Stadt Alexandria ausübte;<sup>3)</sup> auf diese Art machte Physkon das zweite Jahr seiner Regierung, welches in die hundert und acht und funfzigste Olympiade fällt, merkwürdig.

§. 154. Bei dieser Unterdrückung, welche die griechische Kunst erlitt, war ihr letzter Beschützer König Antiochus, der Vierte dieses Namens, der

1) Plin. l. 34. c. 7. sect. 17. l. 35. c. 11. sect. 40. n. 24. l. 36. c. 15. sect. 24. n. 7. Meyer.

2) Id. l. 35. c. 14. sect. 49.

3) Athen. l. 4. c. 25. Justin. l. 38. c. 8. Excerpt. ex Diodor. p. 593 — 594.

Sohn Antiochus des Großen, und Nachfolger seines ältern Bruders Seleukus in der Regierung. Er liebte und beschützte die Kunst so sehr, daß die Unterredung mit den Künstlern seine vornehmste Beschäftigung war.<sup>1)</sup> Aber nach dem Siege der Römer über Antiochus den Großen bei Magnesia, in der hundert und sieben und funfzigsten Olympiade, kam alles Land, das die Seleuciden in Kleinasien und Phrygien besessen hatten, in die Gewalt der Sieger, und das Gebirge Taurus wurde als Gränze zwischen beiden Reichen festgesetzt.<sup>2)</sup> Die Gemeinschaft mit den Griechen war dadurch gleichsam abgeschnitten und jenseit des Gebirges war nicht das Land, wo die Griechen ihrer Kunst pflegen konnten. Die Kunst wurde hierauf von den Königen von Bithynien und Pergamus in Kleinasien aufgenommen und zugleich mit den Wissenschaften von ihnen beschützt; auch gegen die Städte Griechenlands bewiesen sie sich freigebig und Sicion bezeugte dem König Eumenes ihre Dankbarkeit für seine Verdienste durch eine kolossale Statue, welche sie ihm errichtet hat.<sup>3)</sup>

§. 155. Endlich nach dem Tod des Königs Attalus von Pergamus, welcher den römischen Senat zu seinem Erben erklärte, und nach den Verheerungen und Verwüstungen des Lucius Sulla in Athen,

1) Athen. l. 5. c. 4 — 5.

2) Polyb. l. 22. c. 25 — 26.

Der Autor hat hier die Begebenheiten wunderlich zusammengestellt; die Schlacht bei Magnesia wurde gegen Antiochus den Großen geliefert, und daher früher, als Antiochus Epiphanes zur Regierung kam; auch fällt diese Schlacht nicht in die 157, sondern in die 147 Olympiade. Meyer.

3) Polyb. l. 17. c. 16.

Nicht dem Eumenes, sondern Attalus dem Ersten. Meyer.



wo er den piräeischen Hafen nebst allen zum Seewesen gehörigen Gebäuden niederriß, <sup>1)</sup> und sogar die Säulen aus dem Tempel des olympischen Jupiters wegnahm: <sup>2)</sup> war die Kunst unter den Griechen in der äussersten Noth und fast ohne Hoffnung, jemals wieder empor zu kommen. Ja, die Stadt Athen wurde, weil sie mit dem Marcus Antonius gehalten hatte, kurze Zeit hernach, um ihre Erniedrigung zu vollenden, aller ihrer vorzüglichen Rechte vom Augustus beraubt. <sup>3)</sup>

§. 156. Ganz Griechenland war wie Athen von seinem alten Glanze herabgesunken und allenthalben erblickte man traurige Spuren der Zerstörung und Wuth. - Theben lag wüst und öde; <sup>4)</sup> Sparta war von Einwohnern entblößt; <sup>5)</sup> und von Mycenä nur noch der Name übrig. <sup>6)</sup> Drei der berühmtesten und reichsten Tempel der Griechen, der des Apollo zu Delphi, des Askulapius zu Epidaurus, und des Jupiters zu Elis, waren vom Sylla ausgeplündert. <sup>7)</sup> - Großgriechenland war in eben so klägliche Umstände gesetzt, und von so vielen mächtigen und berühmten Städten waren zu Anfang der römischen Monarchie nur Tarent und Brundisium in einiger Blüthe. <sup>8)</sup> In Sicilien sah man von dem Vorgebirge Lilybäum an bis an das Vorgebirge Pachynum, das ist: von einem Ende der Insel zum andern, nur

1) Plutarch. in Syll. c. 14. Meyer.

2) Plin. l. 36. c. 6. sect. 5.

3) Dion. Cass. l. 54. c. 7.

4) Pausan. l. 9. c. 8. Dion. Chrysost. orat. 7. p. 123.

5) Strab. l. 8. c. 4. §. 11. Meyer.

6) Id. l. 8. c. 6. §. 10. Meyer.

7) Excerpt. Diodor. l. 37. p. 406. -

8) Strab. l. 6. c. 3. §. 5.

Trümmer und traurige Überreste der vielen ehemals blühenden Städte. <sup>1)</sup>

§. 157. Damals wurde Rom der Zufluchtsort und Sitz der griechischen Kunst, und die Römer, welche die Kunst nebst der Sprache und den Wissenschaften der Griechen lieb gewannen, loften die Künstler durch Belohnungen und Ehrenbezeugungen, und gebrauchten sie zu kostspieligen und prächtigen Werken. Unter den griechischen Künstlern, welche ihre Kunst zu Rom in den letzten Jahren des Freistaats ausübten, machte sich Pasiteles aus Großgriechenland berühmt. Er stellte den vortreflichen Schauspieler Roscius in Silber gearbeitet vor, wie ihn seine Amme in der Wiege von einer Schlange umwunden sah. <sup>2)</sup> Dieser Pasiteles ist von einigen neuern Scribenten aus Unwissenheit mit dem Praxiteles verwechselt worden, der mehr als zwei Jahrhunderte vor ihm blühte. <sup>3)</sup> Zugleich wird von eben diesen Scribenten das römische Bürgerrecht, welches Pasiteles erlangt, <sup>4)</sup> aus gleichem Irrthume dem Praxiteles beigelegt, den die damaligen Römer gewiß nicht einmal dem Namen nach kannten. Dieser grobe Irrthum ist auch durch die letzte Ausgabe des Plinius bestärket worden, wo man den Namen des einen an der Stelle des andern liest. <sup>5)</sup>

§. 158. Zwei andere griechische Künstler, welche um dieselbe Zeit in Rom blüheten, waren Arcesi-

1) Id. l. 6. c. 2. §. 5.

2) Cic. de divinat. l. 1. c. 36. [G. d. R. 9 B. 3 R. 18 §. Note. 11 B. 1 R. 13 §]

3) Riccoboni Not. ad fragm. Varr. in Comment. de hist. p. 133. Lettre sur une prétend. méd. d'Alexandre, p. 3. [In der Ausgabe des Cicero von Schüz steht noch in der angeführten Stelle Praxiteles]

4) Plin. l. 35. c. 12. sect. 45. l. 36. c. 5. sect. 4, n. 12.

5) L. 33. c. 12. sect. 55.

Iaus und Evander. 1) Arcesilaus war ein Freund des prachtliebenden Lucullus, und seine Modelle in Thon wurden selbst von Künstlern theurer bezahlt als anderer Meister geendigte Werke in Marmor oder Erz. 2) Er arbeitete eine Venus für den Julius Cäsar, die ihm, ehe er noch die letzte Hand an dieselbe gelegt hatte, aus den Händen genommen wurde. 3) Evander, aus Athen gebürtig, ging mit dem Triumvir Marcus Antonius nach Alexandria, und wurde vom Augustus zugleich mit andern Gefangenen nach Rom gebracht, 4) wo er den Auftrag erhielt, den fehlenden Kopf an einer Statue der Diana zu machen, welche von der Hand des Timotheus, eines Zeitgenossen des Skopas war und in dem Tempel des Apollo auf dem palatinischen Berge stand. 5)

§. 159. Man kan nicht mit Gewißheit behaupten, daß auch der Maler Timomachus und der Edelsteinschneider Teucer, welche um diese Zeit berühmt waren, sich in Rom niedergelassen; 6) indessen ist es sehr wahrscheinlich. Timomachus, aus Byzanz malte den Ajax und die Medea, welche Gemälde Julius Cäsar mit achtzig Talenten bezahlte. 7) Ein sehr gepriesener Stein, von Teucer geschnitten, befindet sich im großherzoglichen Museo zu Florenz: und stellet den Herkules mit der Fole vor. 8) Von

1) Horat. serm. I. 3. v. 91.

2) Plin. l. 35. c. 12. sect. 45.

3) Id. l. c.

4) Horat. serm. I. 3. v. 91. et Schol. ad h. l.

5) Plin. l. 36. c. 5. sect. 4. n. 10.

6) Id. l. 33. c. 12. sect. 55.

7) Id. l. 35. c. 11. sect. 40. n. 30.

8) Stosch pierr. gravées, pl. 68.

nicht geringern Werthe sind zwei andere geschnittene Steine; auf deren einem in dem florentinischen Museo ein Faun mit einem Laubgewinde, welchen man am Ende des ersten Kapitels dieser Abhandlung in Kupfer gestochen sieht,<sup>1)</sup> abgebildet ist, und auf dem andern, den ich unter Numero 126 der Denkmale beibringe, Achilles.

S. 160. Es war jedoch die Kunst nicht gänzlich aus Griechenland gewichen, obgleich sie dort außerordentlich schmachtete. Die Liebe des Vaterlandes hatte einige berühmte Meister daselbst zurückbehalten, unter denen zur Zeit Pompejus des Großen ein Arbeiter in Silber war,<sup>2)</sup> für dessen Werk man ein sehr schönes Gefäß Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Meri Corsini halten könnte, das unter Numero 151 vorkommen wird, um so mehr, da es in dem alten Hafen der Stadt Antium gefunden worden, und zu glauben ist, daß dieses Gefäß nicht zu Rom gearbeitet, sondern anderwärts her gebracht, und durch einen Zufall im gedachten Hafen versenket worden.

S. 161. Zu den Denkmälern der Bildhauerei, welche in den letzten Jahren der römischen Freiheit in Rom und wahrscheinlich von griechischen Künstlern verfertigt worden, gehören die zwei gefangenen Könige von schwarzgraulichem Marmor, die vom Papste Clemens XI, glorreichen Andenkens, gekauft und auf beiden Seiten der triumphirenden Roma im Capitolio aufgestellt worden,<sup>3)</sup> und die Statue

1) [Unter den Verzierungsbildern zu den Denkmälern Numero 9.]

2) Plin. l. 33. c. 12. sect. 55. [G. d. R. 11 B. 1 R. 15 S.]

3) Maffei raccolta di Statue, tav. 127. [G. d. R. 11 B. 1 R. 18 S. Note.]



des Pompejus im Palaste Spada. <sup>1)</sup> Die beiden ersten Statuen stellen thracische Könige und zwar derjenigen Thracier vor, die Skordisci hießen, welche, wie Florus berichtet, vom Marcus Licinius Lucullus, dem Bruder des prächtigen Lucullus, besiegt wurden. <sup>2)</sup> Erbittert über den wiederholten Meineid dieser Völker ließ er ihren Königen beide Hände abhauen, so wie die Statuen selbst gebildet sind, die eine mit abgeschnittenen Händen bis über den Ellenbogen, die andere mit abgehauenen Händen bis über die Knöchel, die folglich hierin den Statuen von Gefangenen in dem Mausoleo des Königs Dsymandys in Aegypten ähnlich sind, welche auch mit abgehauenen Händen gebildet waren, <sup>3)</sup> gleichwie zwanzig hölzerne kolossale Statuen in der Stadt Sais in eben diesem Reiche. <sup>4)</sup> Die Chlamys an den beiden eben erwähnten capitolinischen Figuren, welche mit Franzen besetzt und auf der rechten Schulter zusammengeknüpft ist, schlägt großartige, ungezwungene und mit solcher Kunst gearbeitete Falten, daß diese Statuen schon an sich selbst, ohne sie als Denkmale der Geschichte jener Zeiten zu betrachten, schätzbar sind; denn sie zeigen einen so großen Fleiß der Ausführung, daß man an ihnen mehr als an andern Statuen die erhobenen und vertieften Reifen sieht, welche über die Chlamys hinlaufen und in den Gewändern der Alten blieben, nachdem sie zusammengelegt und auch mehrmal gepreßt waren, damit sie keinen falschen Bruch annehmen möchten. <sup>5)</sup>

1) [G. d. R. ebendas.]

2) L. 3. c. 4.

3) Diod. Sic. l. 1. c. 48.

4) Herodot. l. 2. c. 131. [G. d. R. ebendas.]

5) Turneb. advers. l. 23. c. 19. p. 768

Ähnliche Falten sieht man an dem Mantel einer weiblichen Statue im Museo zu Oxford in England. <sup>1)</sup>

§. 162. So oft ich die Statue des Pompejus betrachte, befremdet es mich immer, diesen berühmten Römer heroisch und in Gestalt vergötterter Kaiser, das ist: mit Ausnahme der Chlamys, ganz unbekleidet vorgestellt zu sehen. <sup>2)</sup> Dieses scheint mir mit der Bescheidenheit eines Bürgers zu streiten, da ich nicht denken kan, daß man ihm nach seinem Tode so sehr sollte geschmeichelt haben, da seine Partei vernichtet war, und sich niemals wieder erheben konnte. Ich glaube auch, daß diese die einzige Statue eines römischen Bürgers aus den Zeiten der Republik sei, die heroisch abgebildet worden, da uns Plinius lehret, daß der Gebrauch bei den Griechen gewesen, nackte Statuen zu errichten, hingegen die römischen, sonderlich die der Krieger, in der Rüstung oder mit dem Panzer vorgestellt worden: *Græca res est, nihil velare: at contra romana ac militaris, thoraca addere.* <sup>3)</sup>

§. 163. Man könnte mir vielleicht zwei gleichfalls nackte Statuen entgegenstellen, welche gemeiniglich für Abbildungen von zwei berühmten römischen Bürgern gelten. Die eine befand sich sonst in der Villa Montalto zu Rom und steht izo zu Versailles. <sup>4)</sup> Die Figur ist vorgestellt, wie sie am rechten Fuße den Schuh zubindet, indem der linke Fuß bloß ist; und man glaubet, daß es die Statue

1) Marm. Oxon. part. 1. tab. 24.

2) [G. d. R. 11 B. 1 R. 19 §.]

3) L. 34. c. 5. sect. 10.

4) [Nun zu München.]

des Dictators L. Cincinnatus sei; <sup>1)</sup> die andere im Palaste Grimani zu Venedig gilt für das Bildniß des Marcus Agrippa. Allein, welches Kennzeichen findet man an der ersten dieser Statuen um sie für eine Abbildung des Cincinnatus zu halten? Ein Pflugeisen, wird man mir antworten, das hinter der Statue zu ihren Füßen liegt, und sehr gut zu diesem Gegenstande paßt; deñ die Abgesandten des römischen Senats, welche dem L. Cincinnatus die Zeichen der Dictatur überbringen sollten, fanden ihn beim Pflügen. In der That, dieses ist ein sehr scheinbarer Einwurf. Aber zufolge des von mir in der Vorrede zu diesem Werke aufgestellten Grundsazes und vermöge der oben angeführten Bemerkung des Plinius muß man annehmen, daß die Statue, von welcher wir reden, nicht einen römischen Bürger, sondern mit weit mehr Wahrscheinlichkeit einen Helden und vielleicht den Jason vorstelle; deñ dieser war, wie man erzählt, schon in seiner frühen Jugend von seinem Vater aus seiner Heimat geschickt worden; und als er herangewachsen, wurde er vom Pelias, dem Bruder seines Vaters, obgleich er ihn nicht kannte, nebst andern Nachbarn zu einem feierlichen Opfer für den Neptunus eingeladen. Er wurde gerufen, da er pflügte, und aus Besorgniß, die ihm vorgeschriebene Zeit zu verfehlen, vergaß er in der Eile den Schuh an den linken Fuß zu legen, und erschien daselbst nur mit einem Schuhe. <sup>2)</sup> Damals lösete sich für den Pelias das ihm gegebene räthselhafte Orakel: vor dem, welcher mit einem einzigen Schuhe (*μονοχρηπις*) zu

1) Maffei raccolta di Statue, tav. 70. [G. d. R. 113. 2 R. 45. Unter den Abbildungen Numero 101.]

2) Apollod. l. 1. c. 9. n. 16. Schol. ad Pindar. Pyth. IV. v. 133.

ihm kommen würde, auf der Hüt zu sein. Läßt sich wohl unter den Erzählungen der Alten eine andere finden, die es wahrscheinlicher macht, daß die Statue in Versailles nicht den Cincinnatus, sondern den Jason vorstelle? Es war auch eine Statue des Dichters Anakreon nur mit einem Schube vorgestellt, um anzudeuten, daß er den andern in der Betrunkenheit anziehen vergessen habe. <sup>1)</sup>

§. 164. Was soll ich von Maffei sagen, welcher diese Statue für das Bildniß jenes römischen Bürgers hält, blos wegen dem Anziehen des Schuhs, nicht wegen dem Pflugeisen, welches in dem Kupfer, das er sah, nicht war, weil die Seite, von welcher diese Statue gezeichnet worden, den Anblick desselben den Augen entzog? Und nicht allein in dieser Statue will er aus einem so schwachen Grunde den Cincinnatus sehen, sondern auch, um die gemeine Meinung, welche er durchaus nicht begründen könnte, zu begünstigen, in einem geschnittenen Steine, welcher schon früher von Leonardo Agostini bekannt gemacht ist, <sup>2)</sup> und gleichfalls eine Figur, die Schube anzieht, vorstellt. <sup>3)</sup> Nach dem Kupfer zu urtheilen, scheint dieser Stein von einer neuen Hand zu sein.

§. 165. Was die andere Statue, in Venedig, betrifft, so müßte man an Ort und Stelle den Kopf des angeblichen Agrippa mit andern Abbildungen desselben vergleichen und untersuchen, ob der Kopf wirklich dieser Statue eigen sei.

§. 166. Da ich hier von Statuen mit falschen oder zweifelhaften Namen rede, erinnere ich mich

1) Analecta t. 1: p. 229. n. 37.

2) Agostin. gemm. tav. 114.

3) Maffei gemm. t. 4. n. 8.



zugleich einer Statue im Museo Capitolino, welche für ein Bildniß des Caius Marius gilt; und es würde überflüssig scheinen, ihrer zu erwähnen, wenn sie nicht in der neuesten Beschreibung eben dieses Musei wiederum als ein wahrhaftes Bildniß dieses berühmten Mannes angegeben wäre. <sup>1)</sup> Selbst Faber, welcher sich sonst nicht viel Bedenken macht, ungewisse Bildnisse zu taufen, hat sich in seinem Commentar zu den Bildnissen berühmter Männer von Fulvius Ursinus gegen die gewöhnliche Meinung erklärt, weil diese Statue eine runde Kapsel zu Schriften an den Füßen stehen hat, als ein Kennzeichen eines Senators oder eines Gelehrten, nicht aber des Marius, welcher als kein Senator könnte angesehen werden und fern von aller Wissenschaft war. <sup>2)</sup> Wir haben kein Bildniß des Marius weder in Marmor noch auf Münzen, und wir können uns von seiner Bildung, ausgenommen was Cicero <sup>3)</sup> und Plutarchus von seiner störrischen Mine sagen, <sup>4)</sup> aus keinem andern Denkmale einen Begriff machen, so daß die Benennungen der zwei marmornen Köpfe im Palaste Barberini und in der Villa Ludovisi, imgleichen einer Statue in der Villa Negroni, welche in den Erklärungen des Musei Capitolini angeführt werden, <sup>5)</sup> eben so ungründlich sind als der für die oben angeführte capitolinische Statue bestimmte Name.

§. 167. Da nun die griechische Kunst, wie oben gesagt ist, auf den römischen Boden verpflanzt war,

1) Bottari Mus. Capitol. t. 3. tav. 50. [G. d. R. 11 B. 1 R. 23 S.]

2) Fulv. Urs. Imag. n. 88. p. 55.

3) [Tuscul. l. 2. c. 15.]

4) Plutarch. in Mario c. 2.

5) Mus. Capitol. t. 3. p. 106.

blieb sie zwar ihrem Systema getreu, veränderte sich aber nach Maßgabe der Verhältnisse, und auf dem ihr günstigen Boden der Freiheit erzogen, wurde sie unter der römischen Oberherrschaft durch die Prachtliebe gehalten und gepflegt. Die Unterdrücker der griechischen Freiheit wurden Beförderer der Kunst, und Julius Cäsar verpflanzte die Liebe zu ihr gleichsam als Erbtheil auf einige seiner Mitbürger. Schon als Privatmann hatte er große Sammlungen von geschnittenen Steinen, von Figuren aus Elfenbein und Erz, und von Gemälden gemacht; <sup>1)</sup> er beschäftigte der Künstler Hände durch die großen Werke, die er in seinem zweiten Consulat errichten ließ. <sup>2)</sup> Er bauete in Rom das prächtige Forum, das von ihm den Namen Forum Cæsaris erhielt, und mit Kosten, die weit über sein Vermögen hinausgingen, verschönerte er viele Städte nicht allein in Italien, sondern auch in Gallien, Spanien, Griechenland und Asien durch prächtige Gebäude. <sup>3)</sup>

§. 168. Augustus, welchen Livius als den Wiederhersteller aller Tempel lobt, <sup>4)</sup> sammelte von allen Seiten die schönsten Statuen der Götter, mit welchen er die Plätze und sogar die Straßen in Rom auszieren ließ. <sup>5)</sup> Er schmückte die Hallen seines Forums, das neben dem des Cæsars erbauet war, mit Statuen vieler großen Römer, welche ihr Vaterland emporgebracht hatten und als Triumphirende vorgestellt waren. <sup>6)</sup>

1) Sueton. in Cæs. c. 47.

2) Id. l. c. c. 26.

3) Id. l. c. c. 28.

4) L. 4. c. 20. Meyer.

5) Sueton. in August. c. 57. Meyer.

6) Id. l. c. c. 31.

§. 169. Von so vielen Denkmalen der Kunst haben sich nur zwei wirklich ächte Statuen des Augustus erhalten; deren die eine auf dem Capitolio steht und das Vordertheil eines Schiffes zu den Füßen hat, <sup>1)</sup> um den Sieg zur See bei Actium anzudeuten; Augustus ist in dieser Statue noch als ein junger Mann vorgestellt, und mit einem Panzer bewafnet nach Art der Statuen berühmter Römer zur Zeit der Republik. <sup>2)</sup> Die andere Statue besitzt der Marchese Rondinini; ihr Kopf war niemals vom Körper getrennt, und sie zeigt den Augustus etwas älter, nackt oder heroisch, wie die meisten Statuen der nach ihm folgenden Kaiser vorgestellt sind, um sie schon im Leben vergöttert abzubilden. Diese Vergötterung wurde vom Augustus eingeführt, sie vervielfältigte, wie der Kaiser Julianus sagt, die Statuen, und gab den Römern in den Abbildungen der Kaiser einen Gegenstand der Anbetung und Verehrung. <sup>3)</sup>

§. 170. Von den Denkmalen aus der Zeit des Augustus bleiben drei Statuen ausgeschlossen, welche gemeiniglich für Abbildungen der Königin Kleopatra von Aegypten gelten, wegen des Armbandes um den linken Arm, das die Gestalt einer Schlange hat. <sup>4)</sup> Man hätte auch die Stellung anführen können, da Galenus erzählt, daß Kleopatra mit der rechten Hand auf dem Kopfe, gerade wie jene Statuen zeigen, todt gefunden worden. <sup>5)</sup> Die eine dieser Statuen steht am Eingange des Hofes im

1) Massei raccolta di Statue, tav. 16.

2) [G. d. R. 11 B. 2 R. 6 S.]

3) [G. d. R. ebendas.]

4) [G. d. R. ebendas. 7 S. Note.]

5) Galen. ad Pison. de Theriaca, l. 1. c. 8.

Belvedere, 1) die andere in der Villa Medici, und die dritte, welche sonst im Museo Odescalchi war, befindet sich mit dem ganzen Museo in Aranjuez. Alle drei sind liegend vorgestellt, und unterstützen mit der linken Hand das Haupt; man faßt sie daher für Nymphen halten, welche vielleicht zur Ausschmückung von Springbrunnen dienten; übrigens ist an der Statue in der erwähnten Villa nur der Rumpf alt. So wie nun bei diesen Statuen das für eine Schlange gehaltene Armband die Ursache ihrer Benennung gewesen: eben so hat man auch eine kleine bis unter den Gürtel nackte Diana von Erz im Museo des Collegii Romani, welche sich, wie von der Jagd ermüdet, auf eine ihrer Nymphen lehnt, für eben diese ägyptische Königin gehalten, weil Patin in dem Bogen, den sie in der Hand hält, eine Schlange erkennen wollte. 2)

§. 171. Unzweideutige Denkmale der Kunst aus der Zeit, von welcher wir handeln, sind einige von den geschnittenen Steinen, die den Namen des Dioskorides zeigen; den die andern sind nicht alle ächt und unverfälscht, wenigstens in Ansehung des Namens. Es ist bekannt, daß Dioskorides die Köpfe des Augustus schnitt, mit welchen dieser und nach ihm andere Kaiser zu sigeln pflegten, 3) den Galba ausgenommen. 4) Ein solcher Stein mit dem Bildnisse des Augustus und mit dem Namen des Dioskorides befand sich im Hause Massimi zu Rom; da man denselben aber in Gold

1) Massei l. c. tav. 8.

2) Imp. Roman. numism. p. 23.

3) Sueton. in August. c. 50. [Plin. l. 37. c. 1. sect. 4. G. d. R. 11 B. 2 R. 85.]

4) Xiphil. Aug. p. 60.



fassen wollte, zerbrach er in drei Stücke. 1) Ein Ansatz von Bart, welcher an diesem Kopfe das Kinn und die Wangen des Augustus bekleidet, und sich an andern Köpfen desselben nicht findet, könnte auf die Zeit der Niederlage der drei Legionen unter dem Befehle des Varus in Deutschland anspielen, da wir wissen, daß Augustus zum Zeichen seiner großen Betrübniß über diesen Verlust sich den Bart wachsen ließ. 2) Mit einem ähnlichen Barte steht man in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani einen Kopf des Kaisers Otho, an welchem derselbe nicht weniger als am Augustus etwas Ungewöhnliches ist; und auch Caligula ließ sich bisweilen den Bart wachsen. 3)

§. 172. Unter den vom Dioskorides geschnittenen Steinen verdienet auch ein Carneol in dem Museo des Fürsten von Piombino bekant gemacht zu werden, welcher am Ende des ersten Theils der folgenden Denkmale abgebildet ist. 4) Weder der auf demselben bezeichnete Name des Künstlers, noch die Arbeit des Kopfes können uns verdächtig sein, wenn wir den Stein selbst betrachten. Ein Zeitgenosse des Dioskorides scheint auch Solon, ebenfalls ein Künstler im Steinschneiden, gewesen zu sein; er ist berühmt durch seine Werke, von welchen ich eine alte Paste aus dem Stoschischen Museo mit dem Bildnisse einer Bakchantin am Ende des zweiten Kapitels beibringe. 5)

1) Stosch pierr. gravées, pl. 25.

2) Sueton. in August. c. 23.

3) Id. in Caligul. c. 24. Senec. de consolat. c. 36.

4) [Unter den Verzierungsbildern zu den Denkmalen Numero 16.]

5) [Unter Numero 10 der Verzierungsbilder zu den Denkmalen.]

§. 173. Um ein richtiges Urtheil über die Kunst dieser und der folgenden Zeiten zu fällen, muß man die öffentlichen Denkmale von den durch Privatpersonen veranstalteten Werken unterscheiden und bemerken, daß die Bildhauerei sich in einem größern Glanze erhielt als die Malerei, welche auch von Freigelassenen geübt wurde, die im Dienste vornehmer und reicher Römer standen; dieses erfährt man unter andern Denkmalen aus der in den Trümmern des alten Antium gefundenen Marmortafel, die jetzt im Museo Capitolino ist und in dem Verzeichnisse von kaiserlichen Bedienten den Namen eines freigelassenen Malers enthält.<sup>1)</sup> In der Stadt Antium war ebenfalls eine Säulenhalle, wo ein freigelassener Maler des Nero Klopfechter in allen nur denkbaren Stellungen gemalt hatte.<sup>2)</sup> Solche Freigelassene wurden von den Römern gebraucht, die Paläste und Villen auszumalen; daher kan man den größten Theil der Gemälde, die aus den Trümmern der von der Asche und Lava des Vesuvius bedeckten Städte hervorgezogen sind, Malern von diesem Stande zuschreiben. Diese Erniedrigung war eine von den Ursachen des Verfalls der Kunst, so daß Petronius sich beklaget, es finde sich in den Gemälden seiner Zeit nicht die mindeste Spur der ehemaligen Meisterhaftigkeit.<sup>3)</sup> Durch diese Bemerkung geleitet, betrachte man verschiedene andere noch erhaltene alte Gemälde von mittelmäßigem Verdienste; und vorausgesetzt, daß das Grabmal der Mäsonen zu den Zeiten des Augustus ausgemalt worden, so ist der Oedipus mit der Sphinx in der Villa Altieri, das einzige noch übrige der von Sante Bar-

1) Vulpii Tab. Antiat. illustr. p. 17.

2) Plin. l. 35. c. 7. sect. 33. [G. b. R. 7 B. 3 R. 346.]

3) Satyric. c. 88. p. 424.

toll in Kupfer gestochenen Gemälde dieses Grabmals, sehr plump gezeichnet, und eben so schlecht colorirt; 1) indessen verdienet es angemerkt zu werden, da man insgemein glaubet, daß alle Gemälde jenes Grabmals vernichtet seien. 2) Wiewohl man aus diesen Gemälden sich kein ganz sicheres und festes Urtheil über den damaligen Zustand der Malerei im Allgemeinen bilden kan: so wird es doch immer ein Beweis von dem Verfalle dieser Kunst sein. Bei den alten Griechen, welche die Ausübung der Kunst der Zeichnung nur Personen von freier Geburt erlaubten, weigerten sich die berühmtesten Meister nicht, Grabmale auszuschnitten, wie wir aus dem Pausanias wissen, welcher eines Grabmals gedenket, das mit Gemälden des Nicias, eines der berühmtesten Maler, ausgeziert war. 3)

§. 174. Einen andern Beweis vom Verfalle der Malerei zu den Zeiten des Augustus kan man aus der Nachricht des Plinius über einen damaligen Maler, Namens Ludius, entlehnen. 4) Dieser verzierte zuerst die Wände der Häuser mit Landschaften und Aussichten, in welchen Höfen, Waldungen, Fischteiche und andere leblose Gegenstände das Auge ergötzten; woraus folget, daß die Maler vor dem Ludius zur Verschönerung der Wände und Zimmer Vorstellungen aus dem menschlichen Leben entlehnten, und nach Art der Poeten Bilder verfertigten, die für den Beschauer lehrreich waren, und, anstatt ihn mit leeren Vorstellungen zu belustigen, mehr seinen Geist und

1) Bartoli pict. vet. in sepulcr. Nason. tab. 19.

2) Wright's Travels p. 362.

3) L. 7. c. 22.

4) L. 35. c. 10. sect. 37.

Verstand bildeten, als sein Auge durch die Zusammenstellung von hunderterlei zwar anmuthigen, aber unbedeutenden Dingen ergötzen.<sup>1)</sup>

§. 176. Ich muß hier noch bemerken, daß Berfel die Nachricht des Plinius über den Eudius falsch verstanden, da er glaubet, dieser Künstler sei der erste gewesen, der auf die Mauer gemalt habe;<sup>2)</sup> den dieses war schon in den ältesten Zeiten und viele Jahrhunderte vor diesem römischen Maler gebräuchlich.

§. 176. Augustus war nach dem ersten Ausbruch seines Unwillens über die Athenienser sehr milde und gütig gegen die Griechen und ließ die ihnen bewilligten Vorrechte unverletzt. Auch Tiberius veränderte in dieser Hinsicht nichts,<sup>3)</sup> bis endlich die zügellose Begierde des Caligula alle Schranken überschritt.<sup>4)</sup> Dieser schifte den Memmius Regulus, welchem er seine Gattin Paulina geraubt hatte,<sup>5)</sup> nach Griechenland mit dem Befehle, die besten Statuen aus allen Städten wegzuführen; auch wurde eine große Menge derselben nach Rom gebracht, die der Kaiser in seine Lusthäuser vertheilte.<sup>6)</sup> Dieser Befehl ging auch auf die Statue des olympischen Jupiters in Elis von der

1) [Vorrede zu den Anmerk. üb. d. G. d. R. 19 S. G. d. R. 7 B. 3 R. 33 S. Note.]

2) Berkel. not. in Steph. de urb. v. Byz. n. 81.

[Er sagt nur, daß Eudius diese Malerei zuerst in Rom einaeführt habe.]

3) [Dem Suetonius (in Tib. c. 47 et 49.) zufolge ist das Gegentheil geschehen.]

4) Sueton. in Calig. c. 22 et 34.

5) Id. l. c. c. 25. Scaliger. animadvers. in Euseb. chron. p. 188. [Dio Cass. LIX. 12.]

6) Joseph. Antiq. Jud. l. 19. c. 1. princ.



Hand des berühmten Phidias; aber die Bauver-  
ständigen in Athen überredeten den Memmius, daß  
dieses Werk, welches aus Gold und Elfenbein zu-  
sammengesetzt war, Schaden leiden würde, wenn man  
es bewegen und von seinem Orte rücken wollte; es  
unterblieb also diese Unternehmung. <sup>1)</sup> Der Schade,  
den diese Statue gelitten, da sie zu den Zeiten des  
Julius Cäsar vom Blitze getroffen worden, <sup>2)</sup>  
muß also nicht beträchtlich gewesen sein, da man  
sie späterhin nichts desto weniger zu entführen Wil-  
lens war. Zu solchen Gewaltthätigkeiten wurde Ca-  
ligula nicht aus Liebe für die schönen Künste ver-  
leitet, sondern aus einer rasenden Habsucht; denn zu  
eben der Zeit, als er in Griechenland die Tempel  
und öffentlichen Gebäude aller ihrer Statuen be-  
raubte, ließ er in einem Anfalle von tollem Meide  
alle die Statuen berühmter Römer niederreißen und  
zerschlagen, welche Augustus im Marsfelde errich-  
tet hatte. <sup>3)</sup>

§. 177. Aus dieser den Griechen ertheilten Frei-  
heit, ihre Verfassung zu behalten, möchte man viel-  
leicht den hieraus entstandenen Nutzen erweisen wol-  
len. In solchem Falle würde ein Werk der Bild-  
hauerei in der Villa Ludovisi, welches in einer  
Gruppe von zwei Figuren besteht, und gemeiniglich  
für eine Arbeit aus der Zeit des Kaisers Claudius  
gilt, hierher gehören. Es ist unter dem Namen des  
Pätus und der Arria bekannt, weil man sich ein-  
bildete, daß in der männlichen Figur der römische  
Senator Pätus, ein Theilnehmer an der wider

1) Sueton. in Calig. c. 22. [Dio Cass. LIX. 28. Pausan. IX.  
27.]

2) Euseb. de præpar. Evang. l. 4. c. 2.

3) Sueton. in Calig. c. 34. [G. d. R. 11 B. 2 R. 23 §.]

den Claudius gemachten Verschwörung des Scribonianus, und in der weiblichen Figur, aus deren Brust einige Blutstropfen hervorquellen, die todte oder sterbende Arria, die Gattin des Pätus vorgestellt sei; den sie stieß sich, wie Plinius der Jüngere berichtet, selbst einen Dolch in die Brust, und reichte ihn hernach ihrem Manne, damit er ein Gleiches thun möchte.<sup>1)</sup> Aber Tacitus erzählt, daß Pätus nicht dem Beispiele seiner Frau folgte, und verdammt wurde, sich die Adern zu zerschneiden.<sup>2)</sup> Maffei, der sich an die Erzählung dieses Geschichtschreibers erinnerte, und deshalb die gewöhnliche Benennung dieser Grupe verwarf,<sup>3)</sup> nahm seine Zuflucht zu der Geschichte des Mithridates, des letzten Königs von Pontus, und glaubte, es sei in diesem Werke der Verschnittene Menophilus vorgestellt, welchem Drypetina, die sehr franke Tochter dieses Königs anvertraut war und welcher diese und sich selbst entleibte, damit sie nicht von den Feinden möchte geschändet werden.<sup>4)</sup> Aber dieser Einfall von Maffei ist noch schlechter als die bekante Benennung dieser Grupe; den der vermeinte Verschnittene zeigt nicht nur alle Zeugungstheile ganz vollkommen und sehr gut ausgearbeitet, sondern er hat auch einen Knebelbart, welcher die Ober-

1) L. 3. epist. 16. Martial. l. 1. epigr. 14.

2) Annal. l. 16. c. 24 — 35.

[Der Autor verwechselt hier, wie früher schon, den Pätus Thrasea mit dem Cäcina Pätus, und die jüngere Arria, die Tochter, mit der ältern Arria, der Mutter. Man sehe G. d. K. 11 B. 2 K. 26 — 27 S.]

3) Raccolta di Stat. tav. 60. 61.

4) Ammian. Marcell. l. 16. c. 7.

lippe bekleidet. Indem ich mich also an die vorher aufgestellte Regel halte, finde ich es weit begründeter, daß in dieser Gruppe, wie auch Jacob Gronov bemerkt hat, <sup>1)</sup> Mataræus, der Sohn des Molus, und Canace, seine Schwester und Gattin, abgebildet sei, welche sich beide nach einander tödten. <sup>2)</sup>

§. 180. Wir unterlassen izo alle Untersuchungen über Werke aus diesen Zeiten und bemerken vielmehr, daß Nero, der Nachfolger des Claudius in der Regierung, gegen die Schätze der griechischen Kunst eine ausgelassene Begierde bezeigte. <sup>3)</sup> Aus dem Tempel des Apollo zu Delphi allein wurden fünfhundert Statuen von Erz genommen. <sup>4)</sup> Da nun dieser Tempel bereits zehnmal in den frühern Zeiten ausgeplündert worden, so fañ man hieraus einen Schluß auf die Schätze desselben machen, besonders wenn man erwäget, daß daselbst auch nach dem Nero und bis zu den Zeiten des Pausanias und Hadrianus ein Überfluß von Statuen vorhanden war, mit welchen viele andere Tempel ausgeschmüfet wurden. <sup>5)</sup>

§. 181. Es ist wahrscheinlich, daß unter den von Nero aus Griechenland geholten Statuen auch die des Apollo im Belvedere <sup>6)</sup> und der irrig sogenannte Fechter in der Villa Borgheese gewesen; den sie sind beide in den Trümmern des al-

1) Thesaur. antiq. Græc. t. 3. XXX.

2) Hygin. fab. 242 — 243. [G. d. R. 11 B. 2 R. 28 §.]

3) Tacit. annal. l. 15. c. 45. Sueton. in Ner. c. 32. Mener.

4) Pausan. l. 10. c. 7.

5) Valois des richesses du temple de Delphes. Acad. des Inscrip. t. 3. Hist. p. 78.

6) [G. d. R. 11 B. 3 R. 11 §.]

ten Antium entdeckt, <sup>1)</sup> und dieses ist der Ort, wo Nero geboren war und auf dessen Auszierung er sehr viel verwandte. <sup>2)</sup> Bianchini will zwar aus dem Stillschweigen des Plinius in Ansehung dieser beiden Statuen vermuthen, daß sie sich schon vor der Zeit dieses Kaisers in Antium befunden; <sup>3)</sup> aber wie kan man in diesem Stillschweigen einen Grund zu einer solchen Vermuthung finden? Plinius erwähnt auch der Pallas von der Hand des Endöus nicht, welche Nero aus Alea in Arkadien nach Rom bringen ließ, <sup>4)</sup> noch des Herkules vom Ensisypus, welcher um eben diese Zeit aus Alyzia, einer Stadt in Afarnanien, nach Rom geschafft worden. <sup>5)</sup>

§. 152. Die borghesische Statue scheint nach der Form der Buchstaben, mit welchen der

1) Mercati Metalloth. Arm. X. p. 361. Bottari Mus. Capitol. t. 3 tav. 67. p. 136.

2) Tacit. annal. l. 15. c. 23 et 39. l. 14. c. 4. Sueton. in Ner. c. 9.

3) De lapid. Antiat. p. 52.

4) Pausan. l. 8. c. 46.

Nicht Nero, sondern Augustus. Meyer.

5) Strab. l. 10. c. 2. §. 22.

Strabo sagt nur, daß ein römischer Feldherr die Arbeiten des Herkules, welche vom Ensisypus wahrscheinlich in einer Reihe von Statuen vorgestellt waren, aus Alyzia nach Rom gebracht habe. Vom Nero ist und könnte nicht die Rede sein, da Strabo zu den Zeiten des Augustus [und Tiberius] lebte. Meyer.

[Siebelis meint, die Nachricht des Strabo sei vielleicht von einer erhobenen Arbeit mit den Thaten des Herkules zu verstehen, dergleichen noch einige existiren; allein die Verfertigung eines solchen Werkes zu melden, wäre ohne Zweifel unter der Würde des großen Geographen gewesen.]



Name des Bildhauers Agasias von Ephesus auf dem Stamme, der ihr zum Halt dienet, geschrieben ist, die älteste unter den Statuen zu sein, auf welchen man den Namen eines griechischen Künstlers findet.<sup>1)</sup> Die Bildung dieser Statue ist nach der Wahrheit der Natur genommen, wie augenscheinlich aus den Gesichtszügen erhellt, und sie stellt nicht einen Fechter oder Diskobolus vor, wie Einige geglaubt haben; denn die ganze Stellung widerspricht dieser Meinung. Der Kopf und die Augen daran sind aufwärts gerichtet; der linke Arm ist in die Höhe gehoben und man sieht an demselben die Handhabe von dem Schilde, den die Figur gehalten hat, um sich vor etwas, das von obenher geschleudert wurde, zu verwahren. Man könnte diese Statue mit größerem Rechte für die Vorstellung eines Kriegers halten, welcher sich bei der Belagerung einer Stadt besonders verdient gemacht und sein Leben gegen die Belagerer in Gefahr gesetzt hätte.

§. 183. Der verdorbene Geschmak des Nero, welcher die Figuren aus Erz berühmter Bildhauer vergolden ließ, z. B. eine Figur Alexanders des Großen von der Hand des Lysippos,<sup>2)</sup> scheint auch auf andere Personen übergegangen zu sein, so daß man sogar anfing, Statuen von Marmor zu vergolden. Man sieht diese wunderliche Gewohnheit an einem Kopfe des Apollo im Museo Capitolino und an dem Bruchstücke eines andern Kopfs desselben von ausgezeichneter Arbeit, welches der Bildhauer Bartholemä Cavaceppi besitzt.

§. 184. Von der Kunst der Zeichnung zu diesen Zeiten können wir urtheilen aus dem Triumphbogen,<sup>3)</sup>

1) [G. d. R. 11 B. 3 R. 12 S.]

2) Plin. l. 34. c. 8. sect. 19. n. 6.

3) [G. d. R. 11 B. 3 R. 18 S.]

welchen der Senat dem Titus errichten ließ, und aus dem Fries des Tempels der Pallas, welchen Domitianus auf dem Foro Palladio erbauen ließ. Nicht weniger rühmliche Denkmale dieser Zeit sind zwei Siegeszeichen [auf dem Plaze vor dem] Museo Capitolino, welche man irriger Weise nach dem Marius benannt hat.<sup>1)</sup> Man muß sie zufolge einer Inschrift, die ehemals unter denselben stand, ehe sie von ihrem alten Orte weggenommen worden, dem Domitianus beilegen; die Inschrift zeigte an, daß ein Freigelassener, dessen Name verstümmelt war, dem Domitianus diese beiden Werke setzen lassen.<sup>2)</sup> Sie müssen daher als Siegeszeichen des Kriegs mit den Daciern angesehen werden; den nachdem Domitianus durch seine Feldherrn sich mit wenigen Vortheilen aus diesem Kriege wider den dacischen König Decebalus herausgezogen, wurden dennoch, wie Xiphilinus aus dem Dio meldet, dem Kaiser so viele Ehrenbezeugungen ausgemacht, daß die ganze Welt mit goldenen und silbernen Statuen und Bildnissen desselben angefüllt wurde, die man ihm aus Schmeichelei errichtet hatte.

§. 185. Die vortrefliche Arbeit dieser Siegeszeichen und die ausnehmenden Zieraten an denselben sind dem Begriffe von der Kunst zu dieser Zeit gemäß, und sie könnten mit den erhobenen Arbeiten an dem gedachten Friesen wie von einem Meister verfertigt betrachtet werden. Fabretti will zwar behaupten, daß es die Siegeszeichen des Marius seien, und weist diejenigen als Unwissende ab, denen es Arbeiten von Trajans Zeiten geschienen, weil er die Arbeit an denselben so grob und unaus-

1) [G. d. R. 11 B. 3 R. 19 §.]

2) Gruter. Inscript. t. 2. p. 1084. n. 5. Fabretti de columna Traj. c. 4. p. 108.

geführt findet, daß er dieses Werk mit den Bildhauereien an dem Triumphbogen des Constantinus vergleicht; das will sagen, mit denjenigen, welche an diesem Bogen nicht vom Foro des Trajanus genommen, sondern zu Constantins Zeiten verfertigt sind. <sup>1)</sup> Aber läßt sich wohl, ohne übriggens der großen Gelehrsamkeit Fabrettis Unrecht zu thun, eine größere Blindheit in Beurtheilung der Bildhauerei denken? Hält doch auch Fabretti den neuen Kopf der sogenannten Provinz Dacia: Dacia capta, unter der triumphirenden Roma im Hofe des Palastes der Conservatoren in Rom für alt, so wie die erhobenen Arbeiten von Stucco an einem Friesse des Palastes Santa Croce. <sup>2)</sup>

§. 186. Obwohl dieser Scribent gegen jene, welche die erwähnten Siegeszeichen dem Trajanus beilegen, Gründe anführt, die meiner Meinung nicht weniger zuwider sind: so will ich sie dennoch, da es mich zu weit von meinem Wege abführte, nicht weiter erwähnen, sondern in der Überzeugung, von jedem Kenner verstanden zu werden, hier nur Folgendes bemerken. In allen Siegeszeichen der Römer sieht man römische und barbarische Waffen mit einander vermischt und unter einander geworfen. Fabretti hätte daher mit seinen Einwürfen behutsamer sein müssen; eben dieses findet man sogar an dem Fußgestelle der Säule des Trajanus; wobei die Absicht der Künstler, denen man in solchen Denkmälern ihren freien Willen lassen mußte, mag gewesen sein, ihre Composition dadurch desto mannigfaltiger zu machen. Unter den Waffen der Siegeszeichen, von welchen die Rede ist, hat sich der Bildhauer begnügt, den Schilden eine ausländische Form zu ge-

1) De columna Trajan. p. 105.

2) L. c. p. 106. p. 155. [G. d. R. 11 B. 3 R. 20 S.]

Winkelmann. 7.

ben, im übrigen sie aber geziert, wie immer ein Schild hätte sein können, welcher in einem Tempel aufgehängt zu werden bestimmt war. An diesen Schilden, obwohl sie Waffen barbarischer Völker andeuten sollen, sieht man dennoch unten und oben einen Wolf ausgearbeitet, welches Thier so wie der Adler das Feldzeichen der römischen Schaaren gewesen ist. <sup>1)</sup> Außerdem sind die Helme alle auf griechische Art gemacht, das ist: so viel als nach römischer Weise; und sogar die Schwerter weichen nicht von der Form der griechischen ab.

§. 187. Mit mehr Grunde haben Andere geglaubt, daß diese Siegeszeichen dem Augustus zu Ehren errichtet worden, und sie haben dieses aus dem Orte selbst geschlossen, wo dieselben vorher standen. Dieses war ein Castell der julischen vom Marcus Agrippa nach Rom geführten Wasserleitung, <sup>2)</sup> das ist: ein Gebäude, von wo das Wasser an verschiedene Orte hin vertheilt worden. Hieraus hat man den Schluß gemacht, daß ein zur Zeit dieses Kaisers verfertigtes Denkmal auch mit seinen Siegeszeichen geziert worden. Aber gesetzt, daß diese Wasserleitung vom Domitianus ausgebeffert worden, welche Muthmaßung durch das Stillschweigen des Frontinus nicht unkräftig wird; so ist die Wahrscheinlichkeit für meine Meinung größer, wenn ich sie für Werke des Domitianus halte, aus Vergleichung derselben, welche ich gemacht habe mit Stüken von andern Siegeszeichen, die in der Villa Barberini zu Castel-Gandolfo entdeckt worden, wo ehemals die berühmte Villa dieses Kaisers war, und aus der vollkommenen Ähnlichkeit in der Arbeit und im Styl der einen sowohl als der andern,

1) Plin. l. 10. c. 4. sect. 5. Meyer.

2) Id. l. 36. c. 15. sect. 24. u. 9. Meyer.



§. 188. Doch ich lasse alles dieses bei Seite und bemerke, daß man als die letzte Epoche der griechischen Kunst das Jahrhundert des Trajanus, des Hadrianus und der Antonine betrachten kan. Die Künstler, aufgemuntert durch diese Fürsten, die sich durch die Beschüzung der Künste berühmt zu machen wünschten, scheinen sich ihre Vorgänger zu Mustern genommen zu haben, und weñ sie auch den Ruhm derselben in der Reinheit der Zeichnung nicht erreichen konnten, so standen sie ihnen doch nicht nach in derzierlichkeit und sorgfältigen Vollendung ihrer Erzeugnisse.

§. 189. Die Werke, welche Trajanus unternahm, gaben den Künstlern ein weites Feld, ihr Talent zu zeigen und sich berühmt zu machen. Dieser ewig denkwürdige Kaiser scheint alle seine Vorgänger in der Errichtung großer Gebäude übertroffen zu haben, so daß die, welche sich erhalten haben, jeden Begriff übersteigen und, wie Dio von der durch diesen Kaiser über die Donau erbaueten Brücke sagt, nur dazu dienten, die äußerste Stärke der menschlichen Kräfte zu zeigen.<sup>1)</sup> Hiervon zeuget der Bogen des Trajanus zu Ancona, dessen Basament aus einem einzigen Stüke Marmor bestehet; in der Länge hält es sechs und zwanzig römische Palmen und ein Dritttheil; die Breite ist von siebenzehn und einem halben, und die Höhe von dreizehen Palmen. Die Säule dieses Kaisers hat durch ihre ungeheure Größe der Wuth aller barbarischen Verheerer Roms getrozt.<sup>2)</sup> Sie stand sonst mitten auf seinem prächtigen Foro, das von Hallen umgeben war, deren Decken oder Gewölbe von Erz waren.<sup>3)</sup> Von der Basilica Ulpia und von

1) Hist. l. 68. c. 13. Meyer.

2) [G. d. R. 11 B. 3 R. 27 S. Note.]

3) Pausan. l. 5. c. 12.

den andern Gebäuden, mit welchen dieses Forum geschmückt war, kan man sich einen Begriff machen aus den Säulen von ägyptischem Granit, welche acht und einen halben Palm im Durchmesser hielten. Sie wurden vor zwei Jahren entdeckt,<sup>1)</sup> da man eine Gruft machte zur Grundlage einer neuen Auffahrt zu dem Palaste Bonelli, und man fand zugleich ein Stük des oberen Gesimses oder die Cornische der Architrave, welche von den Säulen selbst getragen wurde, und sechs Palmen hoch ist. Da nun die Cornische das Dritttheil und noch weniger der ganzen Architrave zu sein pflegt, so muß dieselbe über achtzehn Palme hoch gewesen sein. Dieses Stük ist in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani aufgestellt, nebst einer Inschrift, die den Ort anzeigt, wo dasselbe entdeckt worden.

§. 190. Unter Hadrianus, dem Nachfolger des Trajanus, scheint sich die Kunst auf derselben Stufe der Vortreflichkeit erhalten zu haben. Er selbst besaß die drei Künste der Zeichnung in solcher Vollkommenheit, daß er, wie Aurelius Victor meldet, neben dem Polyfletus und Euphranor stehen konnte.<sup>2)</sup> Allen seinen verstorbenen und lebenden Freunden ließ er Statuen errichten;<sup>3)</sup> und seine leidenschaftliche Liebe für die Kunst war, wie es scheint, für ihn ein Beweggrund, ganz Griechenland wieder in den vollen Genuß der Freiheit zu setzen;<sup>4)</sup> auch gab er durch die großen Gebäude, die er fast in allen griechischen Städten, besonders in

1) [Im Monat August 1765. G. d. R. 11 B. 3 R. 28 S.]

2) In Adrian. princ.

3) Xiphil. in Adrian. p. 246.

4) Pausan. l. 1. c. 3 et 5. Spartian. in Adrian. c. 13.

Athen auf seine Kosten errichten ließ, den Künstlern reichliche Gelegenheit, ihr Talent auszuüben.<sup>1)</sup> Er vollendete den Tempel des olympischen Jupiters in Athen, welcher an sieben hundert Jahre, vom Pisistratus an, unvollendet geblieben war, und er ließ in demselben die Statue des Jupiters von Gold und Elfenbein nebst vielen andern Statuen aus demselben Stoffe aufstellen.<sup>2)</sup> Der Tempel, welchen er in Enzikum aufführen ließ, wurde zu den sieben Wunderwerken der Welt gezählt.

§. 191. Die tiburtinische Villa, welche er unter Tivoli erbauete, war der Inbegrif des Schönsten, das er auf seinen großen während achtzehn Jahren durch alle Provinzen des Reichs angestellten Reisen gesehen hatte. Hier ließ er Gebäude nach dem Muster der berühmtesten in Athen und in andern Städten errichten,<sup>3)</sup> von welchen noch ungeheure Trümmer übrig sind, die man nicht ohne Staunen betrachten kan. Diese Villa war hinreichend, die Kunst in Rom blühend zu machen, um so mehr, als sie scheint mit Statuen, die nicht aus andern Ländern geholt waren, sondern mit Werken geziert gewesen zu sein, die ausdrücklich für diesen Ort gearbeitet und bestimmt waren. So viel man wenigstens aus den dort ausgegrabenen und nach Rom gebrachten Statuen, wie aus den Gypsabgüssen von den in andere Länder gegangenen Werken urtheilen kan, scheinen sie alle um jene Zeit gearbeitet zu sein.

§. 192. Wer nur den abergläubischen Gang dieses Kaisers, seine Liebe zum griechischen Volke, und

1) Pausan. l. 1. c. 18. l. 2. c. 3. l. 8. c. 10 et 12. l. 10. c. 35. Athen. l. 13. c. 4. [n. 34.] Meyer.

2) Pausan. l. 1. c. 18. Xiphil. in Adrian. p. 264. [G. d. R. 12 B. 1 R. 1 — 39.]

3) Spartian. in Adrian. c. 26.

die von ihm ausgebesserten oder neu erbauten Tempel erwäget, wird nicht für die Meinung derer sein, welche mit dem Cardinal Furietti annehmen, <sup>1)</sup> daß das berühmte Gemälde der Tauben in Musaik ebendasselbe sei, welches nach dem Plinius von einem gewissen Sosus in dem Fußboden eines Tempels zu Pergamus verfertigt worden. <sup>2)</sup> Furietti besaß jenes Gemälde und nach seinem Tode ist es durch die Freigebigkeit des Papstes Clemens XIII. angekauft und dem Museo Capitolino geschenkt worden. Der vornehmste Grund, aus welchem der ehemalige Besitzer dieses Denkmals den Werth desselben nach der erwähnten Nachricht des Plinius zu erhöhen glaubte, ist dieser, daß es in der Villa des Hadrianus in der Mitte eines gröber gearbeiteten Fußbodens befindlich und mit Marmorstreifen eingefast war; woraus man schließen will, daß es nicht an dem Orte, wo es gefunden worden, gearbeitet, sondern anderwärts hergeholt sei. Diese Meinung aber wird unerheblich, wenn man betrachtet, mit wie vieler Mühe ein aus unzähligen kleinen Steinen zusammengesetztes Werk von einem so entfernten Lande nach Tivoli gebracht werden müssen, und daß man auch, wenn es in Pergamus zu einem Fußboden gearbeitet worden, von dorthier die gedachten Streifen von Blumenwerk und Arabesken, welche um diese Musaik umherliefen, gebracht habe. Ein Stück von diesen Streifen, die mit eben solchem Blumenwerke versehen und von eben so feiner und verständiger Arbeit sind, wie das Gemälde der Tauben in Musaik, ist in einem Tischblatte von Alabaster in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani eingefast, und von diesem erhielt der

1) Furietti de Musivis. [G. d. R. 12 B. 1 R. 9—11 S.]

2) L. 36. c. 25. sect. 60.



verstorbene Kurfürst von Sachsen ein ähnliches Tischblatt. Man müßte daher auch annehmen, daß diese Binden mit der Musaik, welche sie einfaßten, von Pergamus nach Tivoli gebracht worden. Ferner sind noch zwei andere Gemälde in Musaik von gleich feiner Arbeit mit folgender Inschrift des alten Künstlers Dioskorides:

ΔΙΟΣΚΟΤΡΙΑΗΣ ΣΑΜΙΟΣ  
ΕΠΟΙΗΣΕ

gefunden worden; sie waren mit einem Streife von orientalischem Alabaster in der Mitte eines Fußbodens von grober Musaik eingesetzt, und zwar in zwei Zimmern eines Hauses, das außerhalb der Mauer der alten Stadt Pompeii stand. Wollen wir nun behaupten, daß auch dieser Fußboden dorthin von einem andern Orte gebracht sei, um dem Cardinal Furietti zu schmeicheln, welcher seiner Musaik gern noch einen Werth von aussen her beilegen wollte? — Das erwähnte Gebäude von Pompeii war vielleicht eine von den Villen des Kaisers Claudius, welcher den Dioskorides aus Griechenland kommen ließ, wenn anders nicht dieser Künstler, wie es wahrscheinlicher ist, seine Kunst in Rom lernte, wo damals ein weiteres Feld zur Ausübung der Kunst als in Griechenland geöffnet war.

§. 193. Ausser dem angeführten Gemälde in Musaik ist das Museum Capitolinum noch mit zwei Centauren von schwärzlichem Marmor bereichert worden, die ebenfalls aus der Villa des Hadrianus, und in den Besitz des Cardinals Furietti kamen. Sie sind wahrscheinlich um die Zeit eben dieses Kaisers gearbeitet und zwar von Aristeas und Papias, welche aus Aphrodisium, einer Stadt auf der Insel Cyprus gebürtig waren, wenn man ih-

nen die berühmteste unter den Städten dieses Namens zur Vaterstadt geben will.<sup>1)</sup>

§. 194. Aus eben dieser Stadt und ein Zeitgenosse dieser beiden Bildhauer scheint Zeno, ein Sohn des Attis gewesen zu sein,<sup>2)</sup> dessen Name auf dem Zipfel des Gewandes einer senatorischen Statue in der Villa Ludovisi also steht:

ZHNΩN  
ATTIN  
ΑΦΡΟΔΙ  
ΣΙΕΤΣ  
ΕΠΟΙΕΙ.

§. 195. Ein anderer Bildhauer, Zeno aus Staphis, einer Stadt in Asien, hat wahrscheinlich um eben diese Zeit gelebt, wie aus einer metrischen Inschrift in der Villa Negroni erhellet.<sup>3)</sup> Man liest sie an einer Herme ohne Kopf, welche dieser Bildhauer seinem Sohne gleiches Namens auf das Grabmal setzen ließ. Ich habe nur den Anfang dieser Inschrift herausbringen können; die letzten Zeilen sind nicht völlig zu lesen:

Θ. Κ.  
ΠΑΤΡΙΣ ΕΜΟΙ ΖΗΝΩ  
ΝΙ ΜΑΚΑΡΤΑΤΗ ΕΣΤ ΑΦΡΟΔΙ  
ΣΙΑΣ ΠΟΛΛΑ ΔΕ ΑΣΤΕΑ ΠΙΣΤΟΣ  
ΕΜΑΙΣΙ ΤΕΧΝΑΙΣΙ ΔΙΕΛΘΩΝ  
ΚΑΙ ΤΕΤΕΑΣ ΖΗΝΩΝΙ ΝΕΩ  
ΠΡΟΤΕΘΗΚΟΤΙ ΠΑΙΔΙ  
ΤΥΜΒΟΝ ΚΑΙ ΣΤΗΛΗΝ ΚΑΙ  
ΕΙΚΟΝΑΣ ΑΥΤΟΣ ΕΓΑΤΥΑ  
ΤΑΙΣΙΝ ΕΜΑΙΣ ΠΑΛΑΜΑΙΣΙ  
ΤΕΧΝΑΚΚΑΜΕΝΟΣ ΚΑΤΤΟΝ  
ΕΡΓΟΝ . . . . . 4)

1) [G. d. R. 11 B. 3 R. 26 S.]

2) [Ebendas.]

3) [Ebendas.]

4) [Die Verbesserung und Berichtigung dieser Inschrift in aus der G. d. R. 11 B. 3 R. 26 S. Note.]

Man lernt aus dieser Inschrift den Namen der bis  
 igo unbekannten Stadt Staphis. Auch könnte man  
 sagen, daß das abgekürzte Wort ΣΤΑ auf einer  
 Münze des Königs Antiochus Epiphanes<sup>1)</sup> eher  
 diese Stadt bedeute, als *σαφύλις*, ein Beiwort  
 des Bacchus, welches Einige darin zu finden ver-  
 meinten.<sup>2)</sup>

§. 196. Da ich kurz vorher unter den Beschü-  
 zern der Kunst, außer dem Hadrianus, auch die  
 Antonine genant habe, so will ich hier noch be-  
 merken, daß sich unter ihnen vorzüglich Marcus  
 Aurelius auszeichnete. Dieser Kaiser hatte vom  
 Diognetus, welcher ein Maler war, die Welt-  
 weisheit, und, wie er sagte, die Kunst gelernt,  
 das Wahre vom Falschen, und das Geringe vom  
 Schätzbaren zu unterscheiden:<sup>3)</sup> ja er ließ sich auch  
 von demselben in der Kunst der Zeichnung unterrich-  
 ten.<sup>4)</sup> Aber die Sophisten und Rhetoren, Menschen  
 ohne eigene Vernunft und Geschmak, wurden von  
 den Antoninen gleichsam auf den Thron erhoben,  
 und sie brachten die Kunst selbst um die allgemeine  
 Achtung, indem sie gegen alles, was nicht zu ihrer  
 Schule paßte, schrieen, so daß ein Künstler auch von  
 dem größten Verdienste von ihnen nur wie ein Hand-  
 werker betrachtet wurde.<sup>5)</sup> Ihr Urtheil von der  
 Kunst ist dasjenige, welches Lucianus in seinem  
 Traume der Gelehrsamkeit in den Mund legt;<sup>6)</sup>

1) Beger. Thesaur. Brand. t. 1. p. 259.

2) Wise, numm. Bodlej. p. 116.

3) Antonin. de reb. suis. l. 1. c. 6.

4) Capitolin. in Anton. Philos. c. 4.

5) Galen. de puls. differ. sub. init. [G. d. R. 12 B. 2  
 R. 1 §.]

6) C. 9.

ja es wurde an jungen Leuten als eine Niederträchtigkeit angesehen, nur zu wünschen, ein P h i d i a s zu werden. Indessen beförderte dieser Kaiser so viel als möglich die Kunst auch dadurch, daß er verdienstlichen Männern Statuen setzen ließ; so ehrte er das Andenken des V i n d e x, welcher im Kriege wider die Markomannen geblieben war, durch drei Statuen. 1)

§. 197. Diese letzte Epoche der Kunst, welche das Jahrhundert des Trajanus, Hadrianus und der Antonine in sich begreift, endigte mit dem Commodus. Das Brustbild dieses Kaisers im Museo Capitolino, das ihn in seiner Jugend vorstellt, kan mit den schönsten Bildnissen wetteifern; jedoch immer mit Ausnahme der Haare, die fast nur allein mit dem Bohrer, mühsam und fleinlich ausgeführt sind, und sich dadurch von der Arbeit der Haare in früheren Zeiten unterscheiden. 2) Von dieser Bemerkung sind selbst die schönsten Köpfe der Antonine und besonders die zwei berühmten des Lucius Verus und des Marcus Aurelius 3) von fast kolossaler Größe nicht ausgeschlossen, da man auch an ihnen die Haare auf dieselbe Art gearbeitet findet.

§. 198. Diese Bemerkung allein war hinreichend, die Unwissenheit dessen aufzudeken, welcher zuerst die Statue des H e r k u l e s im Hofe von Belvedere für ein Bildniß des Commodus ausgegeben. 4) Diese Statue ist der blühendsten Zeiten der Kunst würdig und sie übertrifft, selbst abgesehen von der Vortref-

1) Xiphil. in Aurel. p. 259.

2) [G. d. R. 12 B. 2 R. 12 §.]

3) [G. d. R. 12 B. 2 R. 8 §.]

4) Massei raccolta di Statue, tav. 5. Schott. Itiner. Ital. p. 411. [G. d. R. 12 B. 2 R. 13 — 14 §. Unter den Abbildungen Numero 101.]



lichkeit der Zeichnung, in der Arbeit der Haare alle Figuren des Herkules auf der Welt.

§. 199. Weil man wußte, daß Commodus gern für den Herkules gelten wollte,<sup>1)</sup> und weil er auf seinen Münzen, um ihn dem Herkules ähnlicher zu machen, mit einer Löwenhaut auf dem Kopfe und mit einem kürzern Barte als in seinen andern Bildnissen erscheint: so hat man die Vermuthung gemacht, daß er auch in der Statue, von welcher wir reden, abgebildet sei; um so mehr, als man sich einbildete, daß durch das Kind, welches die Statue auf dem linken Arm trägt, dasjenige angedeutet sei, welches diesem Kaiser zum Zeitvertreibe diente, und hernach Ursache seiner Ermordung ward, da es ein Verzeichniß der von eben diesem Kaiser zum Tode Bestimmten aus dem Fenster geworfen hatte, und dieses Verzeichniß wurde von den Verschwornen aufgefunden.<sup>2)</sup>

§. 200. Aber das Kind, welches unsere Statue auf dem Arme trägt, ist ein ganz anderes. Man glaube indessen nicht, daß ich es, wie Andere thun,<sup>3)</sup> für den Hylas halte, weil ja dieser, als Herkules ihn kennen lernte, schon herangewachsen war, so daß er von ihm beim Argonautenzuge mitgenommen wurde.<sup>4)</sup> Deshalb ist der von den Nymphen geraubte Hylas als Jüngling, nicht als Kind, vorgestellt auf einem alten Denkmale aus vielfarbi-

1) Lamprid. in Commod. c. 9. Meyer.

2) Herodian. l. 1. c. 17. n. 3 — 4. [G. d. R. 11 B. 1 R. 10 S. Note.]

3) Venuti numm. Alb. Vatic. tab. 118. Vaillant numm. mus. de Camps. p. 63.

4) Apollon. Argonaut. l. 1. v. 1207. Antonin. Liberal. metamorph. n. 26. p. 137. Apollod. l. 1. c. 9. sect. 19. Meyer.

gen Steinen (*lavoro commesso*) in der Villa Albani,<sup>1)</sup> wie auch in einem herculanischen Gemälde und auf einem Opfergefäße von erhobener Arbeit, welches den Fries am Tempel des Jupiter Tonans am Fuße des Capitols ziert.

§. 201. Daher muß das vorgestellte Kind unserer Statue Ajax, der Sohn des Telamon sein; den man erzählt, daß dem Vater die Geburt dieses Knaben von Herkules geweissaget worden; daß ihm Herkules noch vor der Geburt diesen Namen wegen einer glücklichen Vorbedeutung ertheilt, welche er in der Erscheinung eines Adlers fand, als er seine Segenswünsche für eben dieses Kind that.<sup>2)</sup> Sobald es geboren war, legte es Herkules auf seine Löwenhaut, hob es so gen Himmel, um es dem Jupiter gleichsam vorzustellen, trug es darauf zum Vater,<sup>3)</sup> und erzog es endlich.<sup>4)</sup> Dieses Kind schien demjenigen ganz unbedeutend, welcher auf Befehl Ludwigs XIV. die Statue in Gyps abformte; den er gab ihr statt desselben die drei hesperischen Äpfel in die Hand.

§. 202. Übrigens hat der irrigte Name des Commodus, welchen man dieser Statue gegeben, einen Antiquar ohne Verstand zu einem sehr schiefen Urtheile verleitet, indem er sagt, dieser Herkules Commodus sei gut, aber er zeige einen deutlichen Unterschied zwischen der griechischen und römischen Schule in der Bildhauerei.<sup>5)</sup> Eben dieses

1) Ciampini vet. monim. t. 1. p. 60.

2) Pindar. Isthm. od. 6. v. 60.

3) Philostrat. Heroic. c. 11. n. 1. p. 719.

4) Tzet. Schol. in Lycophr. v. 461.

5) Ficoroni Roma. [antica.]

in Rom gelernte Urtheil wiederholt ein Reisender von geringer Einsicht. <sup>1)</sup>

§. 203. Wie sehr die Kunst nach der erwähnten Epoche gefallen, und wie schnell sie ihren vorigen Glanz verloren, zeigen die öffentlichen zur Zeit des Septimius Severus errichteten Werke offenbar, besonders die Bildhauerei an seinem Triumpfbogen, <sup>2)</sup> und an einem andern Bogen, den ihm zu Ehren die Silberschmiede aufführen ließen. Diese Denkmale weichen so sehr von jenen des Marcus Aurelius ab, und der Unterschied zwischen beiden ist so fühlbar, daß er auch dem ungeübten Auge bemerkbar wird. Man muß daher wirklich erstaunen, wie die Kunst in so kurzer Zeit gänzlich herabgesunken; auch wissen wir die wahre und eigentliche Ursache dieser so plötzlichen Veränderung nicht mit Sicherheit anzugeben. Aus Mangel an Arbeit ist sie gewiß nicht entstanden, da die unzähligen Köpfe des Septimius Severus, welche zu Statuen und Brustbildern gehörten, das Gegentheil beweisen; ferner ist es hinlänglich bekant, daß dem Plautianus, dem Lieblinge und ersten Minister desselben, in allen Städten so viele Statuen errichtet worden, daß sie zahlreicher waren, als die dem Kaiser selbst gesetzt worden. <sup>3)</sup>

§. 204. Um indessen doch einen nicht ganz unwahrscheinlichen Grund von dieser äußerst seltsamen Veränderung der Kunst anzuführen, könnte man sagen, daß es derselbe Fall sei, welcher die Verschlimmerung der Zeichnung unmittelbar nach dem Tode Raphael's herbeigeführt; zumal wenn man voraussetzt, daß die gute Schule in der letzten Epoche der

<sup>1)</sup> Wright's Travels, p. 267.

<sup>2)</sup> [G. d. R. 12 B. 2 R. 16 S. Note]

<sup>3)</sup> Xiphil. in Sever. p. 312.

Kunst sich nur durch wenige Künstler erhalten hätte, welche mit den Antoninen oder ohngefähr um jene Zeit aufhörten. Wenn wir uns also auf der einen Seite mit dem Verschwinden der wenigen Vorzüge des guten Jahrhunderts auch das Aufhören der Kunst denken, und wenn wir auf der andern Seite ohne Leidenschaft die Zeichnung des Giulio Romano mit jener des Raphael's vergleichen: so wird es etwa begreiflich, wie die Kunst zur Zeit des Septimius Severus so sehr in Verfall gerathen konnte; denn zwischen der Zeichnung des Giulio Romano und der seines Meisters ist vielleicht kein geringerer Unterschied als zwischen den Denkmälern aus der Zeit der Antonine und den Werken aus der Zeit des Septimius Severus.

§. 205. Allein der Schluß, den wir aus den öffentlichen Werken auf den Zustand der Kunst gemacht haben, und welchen man in Hinsicht auf diese Zeiten als allgemein betrachten müßte, laßt doch einige Ausnahmen zulassen. So könnte man z. B. zur Verfertigung des Triumphbogens von Septimius Severus nicht nur schlechte, sondern die allerschlechtesten Bildhauer gewählt haben, aus Unwissenheit dessen, welcher die Leitung der Arbeit hatte; wie dieses zur Zeit des Papstes Eugenius IV. geschah. Als er die Hauptthüre der St. Peterskirche in Rom von Erz und mit erhobenen aus der Geschichte entlehnten Bildern wollte verfertigen lassen, nach Art der berühmten Thüren von Lorenzo Ghiberti am Baptisterio zu St. Joh. in Florenz: ließ er, anstatt diesen Künstler zu rufen, den Antonius Filarete, und den Simon, Bruder des Bildhauers Donato, welche jenem sehr weit in der Kunst nachstanden, von Florenz kommen, und diese haben nach zwölfjähriger Arbeit ein Denkmal ihrer Ungeschicklichkeit und Nothheit, in Vergleich



mit der Kunst des Ghiberti, hinterlassen.<sup>1)</sup> Und dieses ist nicht das einzige Beispiel der Art. Denn wer würde nicht glauben, daß die im Capitolio dem Pabste Leo X, dem Vater der schönen Künste errichtete Statue ein Werk sein müsse, aus welchem man sich den richtigsten Begriff über den damaligen Zustand der Bildhauerei machen könne, und daß der Vorzüglichste unter allen Künstlern zu diesem Denkmal gebraucht worden? Aber dennoch kan man sich keine schlechtere Arbeit denken, als diese ist, und der Name des Künstlers, welcher ein Sicilianer war, ist so unbekant, daß er in dieser Schrift nicht einmal verdient erwähnt zu werden.<sup>2)</sup>

§. 206. Es ist indessen keineswegs meine Absicht, die Künstler, welche zur Zeit des Septimius Severus lebten, in Ansehung ihrer Geschicklichkeit zu vertheidigen; ich will nur wahrscheinliche Gründe anführen, daß die Kunst sich in einem besseren Zustande befunden habe, als man aus dem Triumphbogen des Septimius Severus und aus dem sogenannten Bogen der Silberschmiede schließen sollte. Dieses erhellet aus andern Bildhauerarbeiten, die damals und auch nach der Zeit dieses Kaisers verfertigt worden. Zugleich will ich diesen scheinbaren Widerspruch zu heben suchen. Könnte ich nur einfache Portraite, welche die Bildhauerei jener beiden Bogen übertrafen, wie die Köpfe des Caracalla in der Farnesina, im Museo Capitolino und in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani anführen: so würde die Antwort darauf leicht sein; denn etwas anderes ist, würde man sagen, ein ähnliches und mit Fleiß ausgeführtes Bildniß nach der Natur machen,

1) Vasari Vit. de' pitt. t. 1. p. 347. (edit. Florent. 1568.)

2) [Giacomo della Duca.]

und etwas anderes, Figuren zeichnen und Statuen arbeiten. Allein die schöne Statue des Kaisers Nupienus über Lebensgröße, die bis auf die eine Hand vollkommen erhalten ist, und sich izo in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani befindet, ist nach den Zeiten des Severus verfertigt worden, und nichts desto weniger kan sie mit den Statuen der römischen Kaiser aus dem ersten Jahrhunderte verglichen werden. <sup>1)</sup> Hieraus folget, daß selbst nach Septimius Severus noch Künstler aus der guten Schule übrig waren, und daß man sich aus den Denkmalen dieses Kaisers kein allgemeines Urtheil über den Zustand der Kunst zu seiner Zeit bilden könne.

§. 207. Eben so hat man aus einem unreifen Urtheile und aus zu geringer Wissenschaft fast allgemein geglaubt, daß die Kunst zur Zeit des Kaisers Gallienus gänzlich in Verfall gerathen <sup>2)</sup> und daß die Bildhauerei gar nicht mehr ausgeübet worden sei. <sup>3)</sup> Diese Behauptung einiger neuern Autoren gründet sich durchaus nicht auf haltbare Beweise und wird offenbar durch ein sehr wohl erhaltenes Brustbild eben dieses Kaisers in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani widerlegt.

§. 208. Zu den Untersuchungen über den Verfall der griechischen Kunst kan man gewissermaßen auch eine Bemerkung rechnen, welche ich über eine roh gearbeitete Figur in Basalt gemacht habe. Diese Figur gleicht einem sitzenden Affen, dessen vordere Füße auf den Knien der hinteren Füße ruhen

1) [G. d. K. 12 B. 2 K. 25 S.]

2) Spence's Polymetis.

3) Ficoroni Osservaz. sopra il Diar. Ital. di Montfaucon. p. 14.

und wovon der Kopf verloren ist. Sie steht auf dem Capitolio im Hofe des Palastes der Conservatoren und auf ihrem Sockel liest man folgende Inschrift:

ΦΙΔΙΑC KAI AMMONIOC  
ΦΙΔΙΟΥ ΕΠΟΙΟΥΝ.

Diese Inschrift war in dem geschriebenen Verzeichnisse, aus welchem Reinesius dieselbe genommen, nur leichtthin angegeben, ohne Anzeige des Werks, woran die Inschrift stand, noch des Orts, wo sie sich gefunden. <sup>1)</sup> Sie ist noch bis 130 von wenigen oder von niemand bemerkt worden, und muß bei jedem, der mit der Form griechischer Buchstaben in alten Steinschriften vertraut ist, ohne Zweifel für antik gelten. Aber wie soll man den Namen zweier griechischer Bildhauer mit einem Werke reimen, das in Ansehung der Figur sowohl als der Arbeit ihrer Kunst unwürdig ist? Ich dürfte nur antworten, daß vielleicht irgend jemand unter den Alten sich in guter Laune das Vergnügen gemacht, diese Inschrift setzen zu lassen; aber ich will lieber eine Muthmaßung mittheilen, welche mir bei der Verfassung meiner Geschichte der Kunst einfiel. <sup>2)</sup> Ich glaube, daß der Affe ein Gegenstand der Verehrung unter jenen Griechen gewesen sei, welche sich nach dem Berichte Diodors in Afrika niedergelassen, die Sitten der barbarischen Völker dieses Landes angenommen und die Affen heilig gehalten, so daß diese griechische Colonie deshalb Πιθηκισσαι (von πιθηκος, Affe) benannt wurde. <sup>3)</sup> In dem Kriege des Rö-

1) Inscript. cl. 2. n. 62. [G. d. R. 8 B. 3 R. 15 S.]

2) [G. d. R. 8 B. 3 R. 16 S.]

3) L. 20. c. 58.

Aber Diodor sagt nicht, daß die Pithekussä eine griechische Colonie gewesen. Meyer.

nigs Agathokles von Sicilien mit den Karthaglern ist diese Colonie durch dessen Feldherrn Eumachus entdeckt worden, welcher bis in das innere Afrika vordrang, und eine von den Städten dieser Griechen eroberte und zerstörte.<sup>1)</sup> Man könnte daher annehmen, daß dieser Affe von den beiden genannten Künstlern Phidias und Ammonius verfertigt sei, welche die Bildhauerei unter den Pithekfussä ausgeübt hätten, und daß dieser seltsame Gegenstand der Verehrung bei einer griechischen Colonie, die so sehr in ihren Sitten ausgeartet war, aus diesem Grunde und wegen der Seltenheit von dort herüber gebracht worden. Doch kann dieses nicht zur Zeit des Agathokles, welcher sich in der unmittelbar auf den Tod Alexanders des Großen folgenden Olympiade berühmt machte,<sup>2)</sup> geschehen sein, weil man den Affen wegen der Form der Buchstaben in der Inschrift für neuer halten muß; auch ist das Sigma rund, wie es in den späteren Zeiten gebräuchlich war. Durch eine Inschrift auf der linken Seite des Sockels, von welcher, obwohl sie unlesbar geworden, noch die Worte VII. COS. erhalten sind, wird es wahrscheinlich, daß dieses Werk zur Zeit der Kaiser nach Rom gekommen ist.<sup>3)</sup>

§. 209. Nachdem ich auf diese Art den Schiff-

1) Ibid.

2) Alexander starb im 1 Jahre der 114 Olympiade, und Eumachus, Feldherr des Agathokles, besiegte die Pithekfussä im 2 Jahre der 118 Olympiade. Meyer.

3) [G. d. R. 8 B. 3 R. 15 — 16 §.]

See (t. 3. p. 430.) hält den Stein nicht für Basalt, sondern für eine Art marmo Cipollino, und meldet, daß es dem Abate Marini (Iscriz. antich. delle Ville, e de' palazzi Albani p. 176.) gelungen sei, einen Theil der lateinischen Inschrift zu lesen, wie folgt:



salen der aus Griechenland nach Rom verpflanzten Kunst der Zeichnung bis zu ihrem Verfall gefolget und zu dem Ziele gelangt bin, welches ich mir in diesem zweiten Abschnitte vorgestelt hatte: so will ich hier abbrechen, wiewohl ich weiß, daß die Kunst auch dieses Land wieder verließ, und sich mit dem Siege des römischen Reichs nach Constantinopel begab. Hier war sie ihrem heimatlichen Boden näher, gelangte aufs neue zu einiger Stärke, und erwachte wieder, indem die Künstler eine günstige Gelegenheit hatten, sehr viele Wunderwerke großer Meister zu sehen, welche bis auf jene Zeit in Griechenland geblieben und endlich nach Constantinopel gebracht waren. Unter diesen befand sich der olympische Jupiter des Phidias, die Venus aus Knidus von der Hand des Praxiteles, eine kolossale vom Lysippus gearbeitete Juno von Erzt, und die berühmte Statue der Gelegenheit von eben diesem Künstler. Da man konnte, um sich

. . . . .  
 . . . . . OS . . . . .  
 . . . . . ILLIANON . . . . .  
 . . . . . SACR . . . . .  
 SEPT. QVINTILLO ET PRISCO  
 COS

woraus also erhelle, daß dieses Gözenbild im Jahre 159 unserer Zeitrechnung, als Antoninus Pius über das römische Reich herrschte, zum Weihgeschenk gewidmet worden, zu welcher Zeit der ägyptische Gözendienst zu Rom sehr begünstigt war. Die griechischen Meister desselben hätten, sei es nun zu Rom oder anderwärts gearbeitet worden, offenbar den ägyptischen Geschmack nachgeahmt, wie solches auch mit einem andern ähnlichen Gözen in der Villa Albani der Fall sei, und dergleichen nachgeahmte Bilder wären wahrscheinlich bei den Römern eingeführt, ehe der ägyptische Gözendienst von den Kaisern begünstigt worden. Meyer nach Sca.

zu unterrichten, in Constantinopel sogar Werke des ältesten Styls sehen, wie eine Pallas aus der Insel Lindus, ein Werk des Dipönus und Scyllis, welche zu den ersten Künstlern der Schule in Sicyon gehörten. <sup>1)</sup>

§. 219. Wenn man nun ferner die große Anzahl der Statuen aus Eryt betrachtet, die zu Constantinopel unter den ersten byzantinischen Kaisern bis auf die Nachfolger des Theodosius und später verfertigt sind, deren Andenken sich in vielen griechischen Einschriften, die theils ein Lob der Statuen, theils der darin abgebildeten Personen enthalten; <sup>2)</sup> besonders aber die zwei schneckenförmigen Säulen, die noch heut zu Tage stehen, und auf welchen, nach Art der Säulen des Trajanus und Marcus Aurelius, die Thaten des Arkadius, Nachfolgers des Theodosius in erhobener Arbeit vorgestellt sind: <sup>3)</sup> so wird man nicht läugnen können, daß die Kunst unter den Griechen damals mit glücklicherem Erfolge betrieben worden als in Rom, das bereits von barbarischen Völkern verwüstet war. Ein gewisser zierlicher, nach dem Muster des Altertums geformter Styl in der Zeichnung erhielt sich unter den Griechen bis zu den Zeiten Kaisers Justinian, wie eine mit Miniaturen gezierte griechische Handschrift des Kosmas in der vaticanischen Bibliothek, Numero 699, bezeuget, die Montfaucon bekannt gemacht hat, aber ohne die Figuren abbilden zu lassen. <sup>4)</sup> In dieser Handschrift sieht man unter

1) Cedren. p. 322. [G. d. R. 12 B. 3 R. 11 §.]

2) [G. d. R. 12 B. 3 R. 3 §. 5 §. 9 §. 11 §.]

3) Bandur. Imp. orient. t. 2. p. 508. [G. d. R. 12 B. 3 R. 5 §.]

4) Collect. script. Græc. t. 2. p. 113. [G. d. R. a. a. D.]

andern Gemälden zwei Tänzerinnen unter dem Throne des Königs David,<sup>1)</sup> die mit beiden Händen ein fliegendes Gewand über dem Kopfe halten; zwischen welchen das Wort ΟΡΧΗΧΗC (der Tanz) steht. Diese Tänzerinnen sind mit so vieler Anmuth vorgestellt, daß man glauben muß, sie seien einem alten Gemälde aus den guten Zeiten der griechischen Kunst nachgebildet.

§. 211. Ich könnte zum Beweise noch andere Denkmale anführen, wenn ich das mir vorgestekte Ziel überschreiten und den Leser mit Nachrichten unterhalten wollte, die wenig oder nichts zur wesentlichen Kenntniß von der Kunst der Zeichnung, dem Zwecke meiner Untersuchung, beitragen. Die letzten Werke der Kunst, welche ihrer würdig sind, betrachte ich wie die Odyssee, von welcher Longinus sagt,<sup>2)</sup> daß in ihr der göttliche Dichter wie die untergehende Sonne erscheine, von welcher zwar nicht die vorige Stärke, aber doch die Größe beim Untersinken übrig bleibe. Man kan diese letzten Werke auch mit Männern wie Themistokles Thucydides und Xenophon vergleichen, die bei einem ähnlichen Hinabsinken von ihrer Höhe doch den einmal erworbenen Ruhm nicht verläugnen.

1) Die eine dieser Tänzerinnen ist bei d. Agincourt (Histoire de l'art par les Monumens, Peinture pl. 34. n. 4.) abgebildet und nach dieser Abbildung hier unter Numero 102 beigebracht. Meyer.

2) De Sublim. c. 9.





Denkmale

der

Kunst des Altertums.

---



# Erster Theil. Götterlehre.

---

## Erster Abschnitt.

### Von den Gottheiten überhaupt.

---

#### Erstes Kapitel.

##### Von den geflügelten Gottheiten.

[Numero 1 u. 2.]

Da die Natur und das Wesen der Gottheit von der Materie entfernt und abgezogen, und daher über unsern begränzten Verstand erhaben ist, der nur auf Begriffe sinnlicher Dinge eingeschränkt, jene nicht anders fassen kan, als unter Symbolen, die das unerschafne und unbegreifliche Wesen gleichsam mit fühlbaren und in die Sinne fallenden Gestalten und Bildern bekleiden: so haben die ersten Stifter der falschen Religionen, und die ersten Weltweisen, welches Dichter waren, um sich nach der groben Fassung roher Völker zu richten, als sie dieselben von einem obersten Wesen, das sich zu den Sterblichen herabläßt, belehren wollten, dieses in menschlicher Gestalt abgebildet. Darum dichtete Orpheus, einer der Religionsgesetzgeber bei den Griechen, um die Herablassung Gottes und seine Mittheilung gegen uns sinnbildlich auszudrücken: Jupiter sei von beiden Geschlechtern.

Ζεὺς ἀρσεν γένητο, Ζεὺς ἀμβροτος ἐπλετο Νυμφῇ, <sup>1)</sup>

Zeus ist männlich, Zeus ist eine unsterbliche Nymphe.

Und diese Idee hatten die Alten von allen Göttern, die daher bei ihnen ἀρσενόθηλεις, von beiderlei Geschlecht, hießen. Ferner, um den Begriff eines Wesens, das an Macht und Weisheit unendlich über uns ist, zu erweken, erhöhten diese Dichter ihr davon gemachtes Bild mit Kräften und Eigenschaften, die sie von Thieren und verschiedenen Naturwirkungen nahmen, und legten diese den Göttern bei, um zugleich anzudeuten, daß deren Wesen sich über die ganze erschafne Natur ausdehne.

Zufolge dieser Bemerkung haben die ältesten Völker ihre Götter, um die Schnelligkeit derselben im Wirken, und ihre Erhabenheit über das schwache Bedürfniß, durch Wandeln von einem Orte zum andern zu gelangen, anzudeuten, mit Flügeln versehen gedacht; und also versucht, mittelst sinnlicher Dinge den hohen Begriff göttlicher Wesen zu erweken; wie Homer, der das Wandeln der Juno den Gedanken vergleicht, womit ein Reisender in einem Augenblicke alle von ihm gesehenen Länder durchfliegt. <sup>2)</sup> Ich übergehe für igo die ägyptischen Gottheiten mit Flügeln an den Seiten, welche deren untere Hälfte bedekten; und schränke mich auf die Gottheiten der Griechen und Etrurier ein.

Nonnus stützt sich auf eine alte Überlieferung, wenn er allen Göttern Flügel zu den Zeiten beileget, <sup>3)</sup> als sie aus Furcht vor Typhon den Himmel

1) Euseb. præpar. Evang. l. 3. p. 61.

2) [Il. O. XV. v. 80. seq.]

3) Dionysiac. l. 1. p. 6. Sanchoniat. ap. Euseb. de præpar. Evang. l. 1. p. 25.



flohen, sich über den Nil, das heißt: zu den Äthiopiern begaben,<sup>1)</sup> wo sie nach Homers Dichtung zwölf Tage blieben.<sup>2)</sup> Da man nun in den Werken von Marmor, Erz und in Edelsteinen viele geflügelte Gottheiten sieht: so kan man folglich annehmen, daß in den ältesten Zeiten die Flügel ein allen Gottheiten gemeinsames Attribut waren.

Den Jupiter findet man so von Dichtern und Künstlern vorgestellt. Orpheus redet beim Eusebius von Flügeln, die dem Gotte in der Kindheit aus den Schultern sproßeten, und mittelst welcher er allenthalben hinfliegen konnte;<sup>3)</sup> und Jupiter Pluvius hat auf der Säule des Antoninus Flügel. Dieselbe Idee war von den Petruern angenommen: um den Jupiter mit aller seiner Herrlichkeit bekleidet, als er bei Semele unter Blitzen erschien, abzubilden, stellte ihn ein Steinschneider bei diesem Volke in einem Talare und mit großen ausgebreiteten Flügeln vor. Diese Abbildung hat sich in einer antiken Platte des kaiserlichen Kabinetts erhalten, die ich hier unter Numero 1 liefere. Auf dem folgenden geschnittenen Steine desselben Kabinetts, welcher den nämlichen Gegenstand enthält, erscheint Jupiter geflügelt, aber nicht bekleidet. Das Gewand der Semele hat einen Saum mit Franzen, die bei den Griechen *κρωσσοί* und *δυσκροί*, und bei den Lateinern *cirri* hießen.<sup>4)</sup>

1) Apollod. l. 1. c. 6. §. 6. [Nach Ägypten, sagt die Fabel, flohen sie vor Typhon und verwandelten sich dort in Thiere.]

2) Il. A. I. v. 423. [Homer redet hier nicht von einer Flucht vor dem Typhon, sondern von einem andern Zuge der Götter nach Äthiopien.]

3) Præpar. Evang. l. 3. p. 60.

4) [Böttiger wollte in Jupiter den Tod (Horat. serm. II. 1. 58. Eurip. Alcest. 260.) erkennen; daß die Bl.

Auf einer antiken Paste, die Herr Christian Dehn besitzt, ein Liebhaber der schönen Künste, der sich in Rom aufhält, ist Jupiter auf dem Adler, und schleudert den Blitz gegen Semele, die so wie auf der floechischen Paste zu Boden ausgestreckt liegt. Man merke hier im Vorbeigehen, daß die vom Blitz getroffenen Menschen für heilig gehalten wurden; daher nennt Euripides den Leichnam des durch einen solchen Schlag gestorbenen Kapaneus heilig.<sup>1)</sup> Auch Pluto, Jupiters Bruder, wird von demselben Dichter<sup>2)</sup> und vom Philostrat<sup>3)</sup> als geflügelt beschrieben. Selbst Bacchus, scheint es, war geflügelt in der Statue zu Sparta, die *Ψαλα* hieß; welches Wort nach Pausanias einen Flügel bedeutet.<sup>4)</sup> Momus wird geflügelt in einem griechischen Epigramm erwähnt.<sup>5)</sup> Unter den bekanntesten weiblichen Gottheiten mit Flügeln steht Minerva oben an. Aeschylus, da er den besondern Schutz, den Athen von dieser Göttin genoß, ausdrücken will, sagt: daß diese Stadt unter den Flügeln der Göttin stehe.<sup>6)</sup> Die Fabel gibt ihr Flügel bis

ze, meint er, seien später auf den Stein gesetzt. Wenn er dieses beweisen könnte!]

1) Supplic. v. 935. Conf. Barnes. ad h.l.

2) Alcest. v. 216.

3) L. 2. icon. 28. p. 853.

4) L. 3. c. 17. [Nicht von Sparta, sondern von Amnflä redet Pausanias; und nicht die Bildsäule, sondern den Gott selbst nannten die Einwohner *Ψαλα*, (deu so wird jetzt im Texte gelesen,) weil der Wein die Menschen auf Sittigen erhebt, und Dionysos, nach einem andern Autor, selbst Pferde und Esel beflügeln laßt. Aristid. I. p. 29.]

5) [Analecta t. 3. p. 207.]

6) Eumenid. v. 1004.

auf die Füße,<sup>1)</sup> und selbst bei Homer bindet sie sich die Flügel an die Füße.<sup>2)</sup> Auch kommen der Minerva Flügel zu, wenn man sie als die Siegesgöttin betrachtet, welches dieselbe Gottheit war.<sup>3)</sup> Wenn also ein englischer Gelehrter behauptet, daß Minerva sich weder auf Bildnissen, noch bei Schriftstellern geflügelt finde:<sup>4)</sup> so zeiget er in diesem Theile der Altertümer keine große Erfahrung. Diana sieht man mit Flügeln auf mehreren Kunstwerken;<sup>5)</sup> und ihre Dreaden sind gleichfalls geflügelt auf einem Basrelief in der Villa Borghese, und auf einer großen Graburne in der Villa Panfili, wo Diana, von ihrem Wagen abgestiegen, um den Endymion in der Nähe zu betrachten, die Pferde von ihren Nymphen halten läßt. Euripides scheint auf eine geflügelte Venus Rücksicht zu nehmen, da er ihren Flug mit dem Fluge der Bienen vergleicht.<sup>6)</sup> Selbst die Musen nahmen Flügel an, um den Gewaltthatigkeiten zu entgehen, die der thracische Tyrann Pyreneus ihnen anthun wollte.<sup>7)</sup> Eine weibliche bekleidete Figur, mit großen Flügeln und einem Thyrsus in der Hand, von Gyps an der Decke des sogenannten Bades der Agrippina zu Bajä, könnte man für die tragische Muse halten.

2) Cic. de nat. Deor. l. 3. c. 23. Tzet. in Lycophr. v. 354. [Die geflügelte Pallas, deren Cicero gedenkt, ist eine andere als Jupiters Tochter.]

2) Οδυσσ. Α. Ι. v. 96.

3) Eurip. Jon. v. 1528.

4) Horsley Brit. Rom. p. 353.

5) Dempster. Etrur. tab. 100. Gori Mus. Etrusc. tab. 35. Tristan. Com. hist. t. 1. p. 404.

6) Hippolyt. v. 563.

7) Ovid. metam. l. 5. v. 288.

Ich übergehe die Flügel der Parcen, der Furien, der Siegsgöttin; und bemerke nur eine Siegsgöttin von Erz, im Kabinet des Collegii Romani, deren Flügel an die Schultern durch zwei Binden befestiget sind, die sich auf der Brust kreuzen.<sup>1)</sup> Eben so angebundene Flügel sieht man bei dem guten und bösen Genius, bei den Furien auf einigen etruskischen Sarkophagen, und vorzüglich auf vier derselben, aus volterratischem Alabaster verfertigt, in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani. Auch Ikarus, auf einem Basrelief von Rosso antico in derselben Villa, hat die Flügel so angebunden.

- 1) [Die Binden sollten sicher nicht anzeigen, daß sie die Flügel befestigen, daß sie fehlen zuweilen, und kommen dagegen vor, wo keine Flügel sind.]
-



## Z w e i t e s   K a p i t e l.

---

### Von den blitzenden Gottheiten.

[Numero 3 u. 4.]

Der Blitz wird nicht allein dem Jupiter be-  
gelegt; den er selbst ertheilte, nach Manilius beim  
Arnobius,<sup>1)</sup> neun andern Göttern die Macht, ihn  
zu gebrauchen. Die Etrurier bewafneten neun Gott-  
heiten damit, wie Plinius lehrt;<sup>2)</sup> und aus den  
griechischen Denkmalen kan man noch mehr blitzende  
Gottheiten sammeln.

Unter den männlichen Göttern nach Jupiter heißt  
Neptun Ζεύς Ποσειδών, Jupiter Neptun, weil  
er außer seinen eigenen Attributen auch Jupiters  
seine hat; unter diesem Namen war ihm ein Tempel  
zu Mylon, einer Stadt in Aegypten, gewidmet.<sup>3)</sup>  
Er führt den Blitz auf einer Münze des Clau-  
dius,<sup>4)</sup> und auf einem sehr alten Cameo aus  
Chalcedon, die der obengenannte Herr Christian  
Dehn besitzt, und hier als Numero 3 in Kupfer  
gestochen ist. Man merke die Gestalt der Deichsel  
an seinem Wagen; es ist keine gerade Stange, wie  
die Deichsel auf andern alten Denkmalen zu sein  
pflegen, sondern gekrümmt nach der Beugung des Wa-  
genkastens. Man bemerkt daran ein Eisen, das sich  
in eine Kugel endigt, und welches diente, die Pferde  
daran zu geschirren. Eine eben so geformte Deich-

1) Adv. Gent. p. 122.

2) L. 2. c. 52. sect. 53.

3) Athen. l. 8. [c. 3. n. 18.]

4) Tristan. Com. hist. t. 1. p. 185.

sel, die aber über die Pferde selbst hervorragt, findet sich an einem vierspännigen Wagen, den eine Siegesgöttin führet; es ist ein Gemälde auf einem Gefäß von gebrannter Erde in der vaticanischen Bibliothek, und kömmt im zweiten Theile dieses Werkes als Numero 143 abgebildet vor. Der Wagen auf der Gemme scheint von der Art derjenigen zu sein, die Aeschylus *καμπυλα οχηματα* nennet.

Apollo ward mit dem Blitz abgebildet, <sup>1)</sup> vornehmlich von den Assyriern und Heliopolitanern; <sup>2)</sup> und auf einer Münze von Thyreum, einer Stadt in Afarnanien, sieht man neben ihm einen geflügelten Blitz. <sup>3)</sup> Daher möchte ich lieber den Kopf mit dem Lorbeerfranz und dem Blitz auf einigen römischen Münzen für Apollo, und nicht mit Beger für einen unbärtigen Jupiter halten. <sup>4)</sup>

Mars blitzet beim Sophokles <sup>5)</sup> und Plinius; <sup>6)</sup> und ist so abgebildet auf einer antiken Vase des florentinischen Cabinets, die unter Numero 4 vorkömmt, wo er die Blitze gegen die Titanen schleudert.

Dem Bacchus wird von Lucian <sup>7)</sup> und Nonnus <sup>8)</sup> der Blitz beigelegt; und er findet sich auf einem Stein desselben Cabinets, wo dies Attribut zu den Füßen seiner Bildsäule angedeutet ist. <sup>9)</sup>

1) Nonn. Dionysiac. l. 10. p. 186. l. 33. p. 403.

2) Macroh. Saturnal. l. 1. c. 24. p. 254.

3) Goltzii Græc. tab. 5—6.

4) Observ. in num. p. 14.

5) OEdip. Tyrr. v. 477.

6) [L. 30. c. 2. sect. 2.]

7) Præf. s. Bacchus. [c. 3.]

8) Dionysiac. l. 10. p. 185.

9) [Beschreib. d. geschnitt. Steine, Num. 1459.]

**Vulcanus**, der die Blitze Jupiters schmiedet, und so auf einigen Münzen der Insel Lemnus und auf einigen Gemmen abgebildet ist, genoß dem **Servius** zufolge das Vorrecht, sie zu schleudern.<sup>1)</sup>

**Pan**, der unter einem andern Namen **Jupiter Rusticus** ist, hat den Blitz auf zwei kleinen ehernen Figuren im **Collegio Romano**.

**Herkules** erscheint mit dem Blitze zur Seite auf einer seltenen und sehr alten silbernen Münze der Insel **Naxos**.

Es ist bekant, daß unter den weiblichen Gottheiten **Cybele** mit dem Blitz pflegte abgebildet zu werden; aber weniger bekant sind **Juno**<sup>2)</sup> und **Minerva**<sup>3)</sup> mit Blitzen; die alten Römer weihten ihnen den Blitz.<sup>4)</sup> Zu **Karthago** ritt **Juno** auf einem Löwen, in der Rechten den Blitz, in der Linken das Szepter haltend. **Minerva**

*Ipsa Jovis rapidum jaculata e nubibus ignem*<sup>5)</sup> zeigt sich so auf einigen Münzen; darunter findet sich im Kabinet des Herzogs **Caraffa Noja** zu **Neapel** eine äußerst seltene von der Stadt **Bituntum**, mit einer Eule auf der einen, und dem Blitz auf der andern Seite. **Minerva** schleudert auf einigen Gemmen<sup>6)</sup> und Münzen<sup>7)</sup> den Blitz gegen die **Titanen**; unter den weniger bekanten dieser Art gibt

1) In *Æneid.* p. 177. Nonnus l. c. l. 40. p. 504.

2) *Martian. Capell.* l. 1. p. 18. [*Virg. Æn.* l. 4. v. 120 — 122.]

3) *Aristid. orat. in Pall.* t. 1. p. 19.

4) *Liv.* l. 10. c. 1.

5) *Virg. Æn.* [l. 1. v. 42.] *Æschyl. Eumen.* v. 830. *Eurip. Trojan.* v. 80 — 92. *Val. Flacc.* l. 4. v. 673.

6) [*Beschreib. d. geschnitt. Steine*, 2 Kl. 9 Abth.]

7) *Spence's Polymetis*, dialog. 6. p. 63.

es eine Münze der Stadt Phaselis in Lycien.<sup>1)</sup> Einzig ist das kleine Bild der Minerva von Marmor in der Villa Negroni, mit dem Blitz in der Hand. Dem Liebesgotte selbst war nicht versagt, ihn zu schwenken; und auf Alcibiadis Schild war der Amor Κεραυροφορος, mit dem Blitz in der Faust gebildet;<sup>2)</sup> auch findet er sich auf einigen Steinen.<sup>3)</sup> •

1) Pellerin Rec. de Medaill. t. 2. pl. 69.

2) Athen. l. 12. [c. 9. n. 47. Der Schild war aus Gold und Elfenbein, und Amor nicht darauf eingegraben, sondern erhoben gearbeitet.]

3) Begeri thesaur. Brandeb. t. 1. p. 183. Borioni Collect. ant. tab. 38.



# D r i t t e s   K a p i t e l

---

## Von den größern Gottheiten.

[Numero 5.]

Das Kunstwerk des Musei Capitolini, hier als Numero 5, welches die Gestalt eines runden Altars hat, diente zur Einfassung eines derer Brunnen, welche Putealia sigillata,<sup>1)</sup> d. i. mit erhobnen Bildwerken geziert, hießen.<sup>2)</sup> So erzählt Pausanias von einem Puteal, worauf der Raub der Proserpina von Pamphos, einem der ältesten griechischen Bildner, gearbeitet war.<sup>3)</sup> Der Gebrauch, wozu dieser Marmor gedient hat, zeigt sich deutlich an den Aushöhlungen, welche der Strik des Eimers rund um den Rand gemacht hat, die man aber izo nicht mehr sehen kan, seitdem dieser Marmor in ein Gestell verwandelt worden, um ein großes, gleichfalls marmornes Gefäß zu tragen.

Ich setze dieses Kunstwerk aus zwei Ursachen her: erstlich, um daran den Styl der Bildhauerei zu zeigen, welche etrurisch scheint, und weßhalb ich diesen Marmor in der vorläufigen Abhandlung angeführt habe: <sup>4)</sup> zweitens, weil man dar-

1) Cic. ad Attic. l. 1. epist. 10.

2) [G. d. R. 3 B. 2 R. 16 S. Note.]

3) L. 1. c. 39. [Pamphos ist ein Dichter, kein Bildhauer gewesen, und erwähnt nur, daß Ceres, als sie ihre verlorne Tochter Proserpina suchte, auf einem Brunnen am Anfang des Weges von Eleusis nach Megara ausgeruht habe.]

4) [S. 18.]

auf die zwölf größern Gottheiten siehet, und vornehmlich Vulcan, der mit beiden Händen ein Werkzeug hält, welches die Gestalt eines Schlegels, und in der Fabel den Namen einer Art hat; er ist im Begriffe, dem Jupiter das Gehirn zu öffnen, damit daraus Minerva geboren werde. Dieselbe Fabel findet man eingeschnitten in eine, eiserne etruskische Schüssel im Museo des Collegii Romani; <sup>1)</sup> auch auf dem Deckel eines Sarkophags mit etruskischer Schrift, welcher im vorigen Jahrhundert zu Arezzo aufbewahrt wurde. <sup>2)</sup> Doch findet sich die schönste Abbildung dieser Allegorie in erhobener Arbeit im Museo des Marchese Rondinini: Jupiter sitzt da auf seinem Thron, und hinter ihm steht Vulcan, der in der Rechten einen Schlegel erhoben hält, gleich jenem auf dem capitolinischen Denkmal. Er ist jung, und ohne Bart; und hat die Stellung, als hätte er den Schlag gethan. Sein Kopf ist nach der Figur Jupiters hingewandt, gleichsam in Erwartung, Minerva aus dessen Gehirne herauskommen zu sehen. <sup>3)</sup>

Vulcan ist im Jünglingsalter ohne Bart abgebildet, wie in den ältesten Zeiten zuweilen Jupiter und Asculapius vorgestellt wurden. <sup>4)</sup> Auch findet man ihn unbärtig auf etruskischen Schüsseln <sup>5)</sup> und geschnittenen Steinen, <sup>6)</sup> auf griechischen Münzen von der Insel Lipari, die im Cabinet des Herzogs

1) Dempster. Etrur. tab. 1. La Chausse, Mus. Rom. sect. 4. tab. 23.

2) Ciatti Paradoss. p. 15.

3) [Unter den Verzierungsbildern Numero 14.]

4) Pausan. l. 5. c. 24. l. 8. c. 23. [l. 2. c. 13.]

5) Dempster. Etrur. l. c.

6) [Beschreib. d. geschnitt. Steine, 2 Kl. 597 Num.]

Caraffa Mosa zu Neapel sind, auf römischen Münzen,<sup>1)</sup> und auf Lampen.<sup>2)</sup>

Da sich also dieser Gott bärtig auf den Denkmälern, die für Werke griechischer Künstler anerkannt werden (die angeführten liparischen Münzen ausgenommen), hingegen bartlos auf etrurischen Werken findet: so glaubte ich einst, daß in den Bildnissen, worauf Vulcan jung vorgestellt ist, und die sonst einige Eigenschaften des etrurischen Styls haben, diese Abbildung des Gottes ohne Bart einen verstärkten Beweis von dem genannten Styl geben könnte. Allein ich habe meine Meinung geändert, da ich bemerkte, daß Demetrius Triflinius in den Scholien über den Oedipus Koloneus<sup>3)</sup> als eine Stelle aus dem Eusebius, der Nachrichten von athenischen Sachen schrieb, anführt: es sei in Athen ein gemeinschaftlicher Altar für Vulcan und Prometheus; die Bildsäule dieses letztern stehe voran, und zeige einen alten Mann mit einem Szepter in der Hand, jener hingegen sei ein Jüngling. Man vergleiche mit dieser Bemerkung das, was ich bei Numero 131 über ein Gefäß von gebräunter Erde angemerkt habe, wo Venus abgebildet ist, wie sie dem Achilles die Waffen bringt, welche Vulcan geschmiedet hat.

Minerva, die Servius aus der Zahl der großen Götter ausschließt,<sup>4)</sup> nimmt auf unserm Denkmal ihre Stelle ein. Venus unterscheidet sich durch eine Blume in beiden Händen, wovon ich hernach reden werde, so wie von dem Bock des Mercurius.

1) Vaillant, tab. 1. t. 25. n. 8. Mus. Pembrock. part. 2. tab. 3.

2) Passeri Lucern. tab. 52.

3) Schol. ad v. 55.

4) In Æn. l. 1. v. 4.

Die auf Mercurius folgende Göttin, mit dem Szepter in der Hand, auf dessen Spitze man einen eiförmigen Hierauf entdeckt, wird entweder Ceres oder Vesta sein; die beide unter die Zahl der großen Götter gehörten.<sup>1)</sup> Aber Ceres und Vesta waren dem Euripides zufolge eine Gottheit.<sup>2)</sup> Ihre Abbildung ist auf unserm Denkmal mehr in Gestalt der Vesta, als der Ceres; jener, als einer Schwester Jupiters,<sup>3)</sup> faßt das Szepter zukommen. Eine weibliche Gottheit, mit einem langen Szepter in der Hand, und ohne ein anderes Attribut, hinter Diana hergehend,<sup>4)</sup> auf einem Altare in der Villa Seiner Eminenz, des Herrn Cardinals Alexander Albani, der als Numero 6 beigebracht ist, scheint dieselbe Göttin zu sein. Auch sieht man sie mit einem Szepter auf verschiedenen Münzen abgebildet.<sup>5)</sup> Doch findet man die Vesta mit ihrem bekannteren Sinnbilde, nämlich einer Fackel in der Hand, auf einer ehernen Lampe,<sup>6)</sup> und auf einer Münze.<sup>7)</sup> Ich muß hier doch anmerken, daß auch Juno Lucina mit einer Fackel abgebildet wird; und was sonderbar ist, auf einem Basrelief, das Seine Hoheit der Fürst von Anhalt-Dessau in Rom gekauft hat, welches das Urtheil des Paris vorstellt, sitzt Juno, mit dem Pfau unter ihrem Stuhl, und ebenfalls

1) Schol. Apoll. Argonaut. l. 2. v. 534.

2) Spanhem. in Callim. hymn. in Cer. v. 108. p. 716.

3) Pindar. Nem. XI. v. 2.

4) [Nämlich die letzte Figur auf diesem Altare, ist Diana. Man sehe S. 289 zu Anfang.]

5) Spanhem. de Vesta et Brytan. p. 684. 701.

6) La Chausse Mus. Rom. sect. 5. t. 7.

7) Spanhem. l. c. p. 680 — 681.



mit einer brennenden und geraden Fasel, wie mit einem Szepter.

Übrigens ist das capitolinische Kunstwerk nicht in Nettuno, wie der Marchese Lucatelli angibt,<sup>1)</sup> entdeckt worden; sondern man fand es in einem Weinberge vor der Porta del Popolo, welcher der Familie Medici gehört; und Seine Eminenz der Herr Cardinal Alexander Albani bekam es zum Geschenke vom Großherzoge Kosmus III.

1) Mus. Capitol. p. 23.

---

## V i e r t e s   K a p i t e l.

---

### Von den Genien der Götter.

[Numero 7.]

Die Genien sind gewöhnlich Jünglinge, mit der Schale in der rechten, und dem Horn des Überflusses in der linken Hand; doch gibt es auch einige alte und bärtige, wie der auf einem Basrelief, von Sante Bartoli gestochen, <sup>1)</sup> das sich izo im Palaste Albani befindet; und wie ein andrer im Palaste Mattei, beide mit gleichen Attributen. <sup>2)</sup> Auch war der Genius, den Rebes in seinem Gemälde einführt, alt. <sup>3)</sup>

Die Götter haben ihre Genien; die von Jupiter <sup>4)</sup> und Bacchus kommen oft vor. Jupiter stüzet sich auf seinen Genius auf einem Basrelief, das nicht mehr in Rom ist. <sup>5)</sup> Der Genius des Bacchus, genant Ampelos, <sup>6)</sup> Sohn des

1) Admir. Rom. [Zoëga Bassirilievi n. 1. Zoëga erkennt in der Figur mit dem Füllhorn den Pluto, und keinen Genius.]

2) [Dieser Genius ist nach Zoëga a. a. O. ein Herkules mit dem Horn des Melos.]

3) [Zoëga behauptet, nur einen bärtigen Genius auf einem mit Laubwerk gezierten Gries, der in die Villa Borghese gekommen ist, gesehen zu haben.]

4) Lucian. encom. Demosth. ad fin.

5) Boissard, t. 2. p. 68.

6) [Nur Ronnus allein thut seiner Meldung und vor Winkelmann war dessen Name erloschen.]

Silenus, <sup>1)</sup> ist vom Geschlecht der Faunen, und hat am Ende des Rückens einen kleinen Schwanz, wie man in dem Basrelief Numero 7 sieht, das sich in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani befindet. Dieser Genius hat die Stellung, die dem Euripides zufolge den Bakchanten eigen ist, nämlich den Thyrsus in der rechten Hand tragend, und den rechten Fuß gehoben. <sup>2)</sup> In dem Gärtchen eines Hauses in der Straße Giulia, das durch eine Brücke mit dem Palaste Farnese verbunden ist, sieht man einen sehr schönen Bacchus, etwas über natürliche Größe, der sich auf den Genius stützt, so wie er auf einem Basrelief in der Villa Medici gearbeitet ist. Ein Genius mit großen Flügeln, der ein Tropäum trägt auf einem geschnittenen Steine im Kabinet des Herzogs Caraffa Noja, könnte der Genius des Mars sein.

Den Kaisern nicht weniger als allen andern Menschen legten die Römer einen Genius bei, wie man in dieser noch nicht bekänten Inschrift in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani sieht, wo es von dem Genius des Tiberius heißt:

GENIO  
TI. CAESARIS  
DIVI. AVGVSTI. F.  
AVGVST.

Ja selbst den Büchern, scheint es, hatte man einen Genius gegeben. <sup>3)</sup>

1) Nonnus Dionysiac. [X. 178. 198. 208. 307. XI. 186. Zoega (Bassirilievi, n. 79.) macht einen Satyr. Eupido aus der Figur des erhobenen Werks.]

2) Bacch v. 941.

3) Martial. l. 5. epigr. 60. *Victurus Genium debet habere liber.*

## Zweiter Abschnitt. Von besondern Gottheiten.

---

### Erstes Kapitel.

#### Cybele.

[Numero 8.]

Verschiedene Abbildungen der Cybele sind bekannt gemacht und erklärt worden; aber die unter Numero 8, im Museo Capitolino, die noch nie in Kupfer erschien, ist vorzüglich vor andern sonderbar und gelehrt. <sup>1)</sup>

Diese halbe Figur stellt entweder die etwas bejahrte Cybele, so wie sie war, als sie sich in den Attis verliebte, <sup>2)</sup> oder eine römische Matrone vor, die auf Art dieser Göttin gekleidet ist, da ihr die Thürme fehlen. So und in solcher Kleidung sitzt die ältere Faustina in einem Tempel, nach der Vorstellung auf einer Münze. <sup>3)</sup> Der Kopf unsrer Cybele ist mit einem Olzweig umgeben; wie Priester und Priesterinnen bekränzt gebildet wurden. <sup>4)</sup> An diesem Kranz hängen drei runde medaillonförmige Schildchen, jedes mit einem erhobenen gearbeiteten

1) [G. d. R. 4 B. 2 R. 37 S. Es ist keine Cybele, sondern ein Archigallus, oder Oberpriester dieser Göttin.]

2) Lucian. de Sacrif. [c. 7. Rhea, was aber eines ist mit Cybele] Arnob. adv. Gent. l. 4. p. 151.

3) Medaill. du Cab. du Roi de France, n. 57.

4) Virg. Æn. l. 7. v. 418 et 751.



Brustbild: das über der Stirn hat einen alten Kopf, welcher Jupiter zu sein scheint; auf den beiden andern über den Schläfen ist Attis, Cybels Geliebter, abgebildet; noch ein anderes Brustbild von demselben hängt ihr auf der Brust. Auf dieselbe Art mußten die Priester und das Collegium der Flavialen, die bei den Fechterspielen des Domitianus waren, Kronen mit dem Bildnisse dieses Kaisers verziert tragen. <sup>1)</sup> Das kleine Bildniß auf der Brust scheint das zu sein, was bei den Priestern der Cybele das Pectoral, *προσθηδιδιον*, heißt, und sich an dem Bildniß einer Priesterin der Cybele findet. <sup>2)</sup>

Der Kopf ist ihr auf einer Seite mit ihrem Tuche oder Pallium bedeckt, das den Schleier ausmacht, und unter demselben fallen hinter den Ohren von beiden Seiten zwei Schnüre Perlen herab. Ebenso sieht man an einem kolossalen Kopf derselben Gottheit, im päpstlichen Garten auf dem Quirinale, von beiden Seiten eine einzige Schnur Perlen herabfallen. Der Hals ist mit einem Bande umgeben, das sich in zwei Schlangenköpfen, die eine Art von Juwelencruz halten, vereinigt; dieses Halsband ist dick, wie jene waren, welche nach Lucian einen Mal an Dike übertrafen. <sup>3)</sup> Diesem Halsbande wird die goldne Schlange ähnlich gewesen sein, welche die atheniensischen Kinder um den Hals trugen. <sup>4)</sup>

In der rechten Hand sieht man eine Art Handgrif, der drei Olzweige einschließt, über welchen zwei Klapperbleche [*Krotala*] hängen. In der lin-

1) Sueton. in Domit. c. 4.

2) Montfauc. Ant. expl. t. 2. pl. 5.

3) Revivisc. [c. 12.]

4) Eurip. Ion. v. 14. 30. Barnes ad h. l.

ken Hand hält sie eine ausgehöhlte Muschel, worin ein Fichtenapfel liegt, eines der gewöhnlichen Einbilder der Cybele, zur Anspielung auf den Fichtenbaum, unter welchem Attis sich entmannete; <sup>1)</sup> um diese Frucht her sind Mandeln gestreut, welche die Göttin aus des Attis Blut hervormachsen ließ. <sup>2)</sup> Die Muschel scheint der mystische Becher, *κερνος*, zu sein, den dieselbe Göttin, die auch Rhea hieß, in der Hand trug, und wovon sie *κερνοφορος* *Θεα* genannt wird. <sup>3)</sup>

An der linken Seite hängt von der Schulter herab eine Geißel mit drei Striken, worauf Knöchel oder Astragali eines Ziegenbocks gereiht sind, wie Apulejus die Geißel beschreibt, womit sich die Priester der Cybele peitschten. <sup>4)</sup> Die schöne sitzende Bildsäule dieser Göttin in den päpstlichen Gärten des Vaticans hält in der linken Hand, statt der Geißel, einen Griff mit drei kleinen Ketten, woran eben so viele Schellen befestigt sind. Die gewöhnliche Geißel der Priester der Cybele ist ein schmaler lederner Riemen, an einen Handgriff befestigt; eine solche sieht man in der Hand eines dieser Priester auf einem Basrelief bei dem Bildhauer Herrn Bartholomä Cavaceppi. Auf der linken Seite hängt ein Tympanum in der Höhe, welches das Einbild von der runden Gestalt der Erde war, da Cybele für ihre Göttin gehalten wurde; <sup>5)</sup> und das Tym-

1) Arnob. l. 5. p. 159.

2) Ib. p. 160.

3) Schol. Nicandr. Alexipharm. v. 217. Pausan. l. 7. c. 18.

4) Metam. l. 8. p. 261. [Plutarch. adv. Colot. p. 1127. t. 10. p. 633. edit. Reisk. *μασιξ αστραγαλων, η της Γαλαξης πλημμελυντας εν τοις Μητραις κελαζουσιν. Allegorie* ic. §. 82.]

5) Varro ap. Augustin. de civ. Dei. l. 7. c. 24.

panum hängt, um das auszudrücken, was Lucretius von dieser Göttin sagt:

*Aëris in spatio magnam pendere . . .  
Tellurem.* 1)

Unten ist ein bedeckter, mit einem Holzweige umwundener Kasten; und in der Mitte sieht man zwei Flöten, eine gerade, und eine krumme, welches die phrygische ist, 2) und der Cybele eigen war; 3) jede hat ihr Mundstück oder Bünglein, γλωττα, und diese Flöten waren von Bux. 4)

Die Geißel mit den aufgereibeten Astragalen, die man blos in diesem Denkmale findet, verdienet noch einige Aufmerksamkeit, um die Erklärung einer Stelle im Diogenes Laertius zu verbessern. Dieser Scribent erzählt, daß der Philosoph Arcesilaus, als ein Jüngling sich herausnahm, in seiner Gegenwart dreiste zu reden, sagte: & ἀνέσται τις τῶτον ἀσπραγχαλῶ? 5) In der letzten Übersetzung, die Marcus Meibomius durchgesehen hat, wird dieses so übersetzt: Nullusne hunc talo excipiet? ist keiner, der ihn mit einem Knöchel bewillkomme? Ich bin überzeugt, daß der Übersetzer es selbst nicht verstanden hat. Casaubonus wird in einer Note bei dieser Stelle bald fertig, indem er nur kurz das Knöchelspiel anführt, und dadurch zeigt, daß er sie nicht verstanden; auch war er noch sehr jung, als er sich an die Ausgabe des Diogenes machte. 6)

1) L. 2. v. 602.

2) Aristid. de Music. l. 3. p. 147.

3) Ib.

4) Virg. Æn. l. 9. v. 619.

5) L. 4. sect. 34.

6) [Allegorie ic. 6. 32.]

Doch ist es Apulejus am angeführten Orte nicht allein, welcher der aus Knöcheln bestehenden Geißel der Priester der Cybele gedenkt; man findet sie auch beim Lucian,<sup>1)</sup> Pollux,<sup>2)</sup> und Eustathius<sup>3)</sup> erwähnt. Diese Kenntnisse verschaffen den wahren Sin der Worte des Arcesilaus. Er wollte sagen, daß dieser unverschämte Jüngling die Peitsche verdiente; sein Ausdruck gab einen Theil statt des Ganzen an; er sagte Knöchel, um die Peitsche mit aufgereiheten Knöcheln anzuzeigen. Zu gleicher Zeit warf der Weltweise auf eine feine Art diesem Jünglinge sein Alter vor, das geschickter zum Knöchelspiele, als reif zum stolzen Reden war. Ist keiner, (wollte er sagen,) der ihm die Peitsche gibt?

1) [Lucius s. Asinus. c. 38.]

2) L. 10. segm. 54.

3) Ad Iλ. ↓. XXIII. p. 1289. [Plutarch. l. c.]



## Z w e i t e s   K a p i t e l.

---

### J u p i t e r.

#### I.

[Numero 6.]

Einzig, zum wenigsten in Marmor, kan man den Jupiter mit dem Bepter, welcher auf der Spitze einen Adler hat, nennen, der auf einem viereckigten Altare in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani steht, und hier unter Numero 6 abgebildet ist. Es war dieses die Sitte der Alten,<sup>1)</sup> oder vornehmlich der Assyrier, denen es verboten war, Bepter oder Stäbe zu tragen, auf deren Obertheil nicht ein Apfel, oder eine Rose, oder eine Lilie, oder irgend eine andere Abbildung gearbeitet war.<sup>2)</sup> Doch hat dieser Adler auf der Spitze von Jupiters Bepter eine höhere Bedeutung; er war, wie Fulgentius auf das Beugniß Vnafreons erzählt,<sup>3)</sup> das kriegerische Zeichen, welches Jupiter nach der Niederlage der Titanen annahm, da zum guten Zeichen ihm vor der Schlacht mit diesen Söhnen des Uranos ein Adler erschienen war. Daher, behauptet derselbe Scribent, habe das Kriegszeichen des Adlers bei den Römern seinen Ursprung. Auch kan der Adler auf der Spitze des Bepters bei Jupiter als ein Sinnbild der Herrschaft über die

1) Schol. Aristoph. Av. v. 510.

2) Herodot. l. 1. c. 195. [Es lief nur gegen ihre Sitte.]

3) Mythol. l. 1. c. 25.

Welt angesehen werden; da ein Adler, der sich auf den Speiß des noch jungen Hiero zu Syrakus niederließ, als eine Vorbedeutung der königlichen Würde, und der Regierung, die er hernach bekam, angesehen ward. <sup>1)</sup> Bepter, die mit Adlern gezieret sind, findet man bei Bildnissen des Diocletian und Maximian auf einer byzantinischen Münze, <sup>2)</sup> und auf einer großen Schaumünze, <sup>3)</sup> zum Zeichen des unter ihnen getheilten Reiches. Selbst die Bepter der römischen Consuln endigten sich an der Spitze mit einem Adler. <sup>4)</sup> Im Vorbeigehen bemerke ich hier einen Adler, der von einem Theil des Rückens an gepanzeret ist, an einer Kaiserstatue mit dem Kopfe Hadrians, die in dem bedekten Gange am Palaste derselben Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani befindlich ist.

Jupiters Kopf auf unserm Altare ist mit einem Lorbeerfranz umgeben; und dieser ist ihm nach dem Phurnutus eigen, <sup>5)</sup> wie man auch auf einigen Münzen sieht. <sup>6)</sup> Er wurde damit von den andern Göttern, nach der obgenannten Niederlage der Titanen, als Sieger gekrönt. <sup>7)</sup> Auf einem kleinen

1) Justin. l. 23. c. 4. Rupertus in Reines. epist. 21. p. 66.

Der Adler setzte sich auf dessen Schild; und eine Nachtule auf den Speiß. Bießer.

2) Harduin. num. p. 413.

3) Venuti num. Vatic. Alb. t. 2. tab. 102.

4) Juvenal. sat. 10. v. 43.

5) De nat. Deor. c. 9. [Nach dem Phurnutus ist dem Jupiter der Kranz aus Ölweigen und der Lorbeer eigen; auch trug der olympische Jupiter des Phidias Olivenzweige in seiner Krone. Pausan. V. 11.]

6) Wilde num. sel. n. 58. p. 87. n. 65. p. 92. n. 70. p. 102.

7) Diodor. ap. Tertull. de cor. mil. p. 124.

Basrelief, wo Minerva bei Jupiter steht, bekömmt dieser eine solche Krone auf's Haupt gesetzt von einer andern unbekannten Göttin; <sup>1)</sup> den sie hat keine Attribute, außer einem kleinen Stäm, worauf sie sich stützt, und der vielleicht hier statt eines Altars gebildet ist, so daß sie eine Vesta vorstellen soll.

Die zwischen Jupiter und Neptun stehende Göttin, mit gesenktem Haupte und traurigem Antlitz, mit der Linken das Gewand, das ihr sonst das Gesicht bedecken würde, emporhebend, scheint Proserpina zu sein. Die letzte Göttin auf der verstümmelten Seite dieses Altars, mit den beiden Fackeln, ist Diana Lucifera. Von Ceres und Bacchus behalte ich mir vor, an ihren Stellen zu reden.

Die Schuhe an den Füßen aller Figuren, (die vermuthete Proserpina ausgenommen), die wie Neze von Band gewunden sind, mögen wohl von der Art, die man *ῥαϊδία* nannte, sein; dieses war, nach des Pollux Erklärung, *πολυελικτον ὑποδήμα*, ein vielfach geflochtener Schuh. <sup>2)</sup>

## II.

[Numero 9.]

Merkwürdig ist der geschnittene Stein unter Numero 9, der ehemals in Crozats Cabinet war, in dessen Verzeichniß er von Mariette für einen Augustus als Jupiter gebildet angegeben worden, <sup>3)</sup> womit aber die Schönheit des Gesichts nicht übereinkömmt.

Ich glaube, daß in dieser Figur Jupiter Aeur

1) Buonarroti Osserv. sopra alc. Med. frontisp.

2) L. 7. [c. 22. segm. 93. Hesych. v. *ῥαϊδία*.]

3) Descript. des pierr. gravées du Cab. de Crozat, p. 49.

Winckelmann. 7.

oder der unbärtige vorgestellt ist, wie dieser Gott in mehreren griechischen Statuen abgebildet war; <sup>1)</sup> und auch auf römischen Münzen sieht man einen Kopf Jupiters ohne Bart. <sup>2)</sup> Zugleich erscheint dieser Jupiter als Krieger; das Sinnbild davon ist der Schild, der ihm zu Füßen liegt, und die Ägide, die er um den linken Arm gewickelt hat, um sie wie einen Schild zu gebrauchen. Er hat die Bildung des martialischen Jupiters, *Ἀγέλιος*, <sup>3)</sup> der eines mit dem Jupiter scheint, den die Karier *Στρατιος*, <sup>4)</sup> d. i. den Heersführer, nannten. Man könnte diesen Jupiter auch *Ἀγχιόχοος* betiteln. Dieses Beiwort soll, nach Spanheims Meinung, sich auf Jupiter als Kind, da er auf der amalthaischen Ziege ritt, beziehen; <sup>5)</sup> nicht auf die Ägide, wie er hier abgebildet ist, oder auf das Fell dieser nämlichen Ziege, das der schon erwachsene Jupiter, nach dem Scholiasten des Aratus, um sich wickelte, um sich damit zu bedecken. <sup>6)</sup> Die Ägide Jupiters scheint in dem, was Homer *Διὸς χιτῶν* nennt, angedeutet zu sein; <sup>7)</sup> weil Minerva es nimmt, um sich damit zu bewaffnen.

Herodot lehrt uns den Ursprung der Ägide: sie entstand aus den Ziegenfellen, womit sich die Libyer bekleideten, und deren Strife von den Dichtern in Schlangen verwandelt worden. <sup>8)</sup> Die Sitte, sich

1) Pausan. l. 5. c. 24. l. 8. c. 23.

2) Vaillant. num. Famil. n. 21.

3) Pausan. l. 10. c. 14.

4) Herodot. l. 5. [c. 119.]

5) Callim. hymn. in Jov. v. 49. p. 49.

6) Phænom. [v. 164.]

7) Il. E. V. v. 736. Eustath. ad h. l. p. 600.

8) L. 4. c. 189.



mit Biegenfellen, in Ermangelung von Schilden, zu bewafnen, war vor Alters gewöhnlich. Pausanias erzählt, daß ein Theil der Messenier, die von ihrem berühmten König Aristodemus angeführt worden, sich solcher Felle in Ermangelung der Schilde bedient habe.<sup>1)</sup> Man wickelte wahrscheinlich die Felle um den linken Arm, wie es Alcibiades<sup>2)</sup> und Livius Gracchus<sup>3)</sup> machten, und wie Dimantus mit dem Tigerselle bei Statius vorgestellt wird.<sup>4)</sup>

Die Agide würde indessen auf der Abbildung dieses Steins nicht der Meinung des Herrn Mariette widersprechen. Das Bild desselben Kaisers, auf dem berühmten Agath im Schaze von St. Denis zu Paris, hat die Lenden mit der Agide bedeckt;<sup>5)</sup> und es war auch eine Bildsäule des Julius Cäsar damit bewafnet.<sup>6)</sup> Ein Brustbild von ihm sieht man auf einer Gemme, mit der Agide bekleidet; und ein anderes Brustbild Tibers auf einer antiken Paste im kaiserlichen Cabinet,<sup>7)</sup> ähnlich in diesem Stücke zweien Schaumünzen des Probus.<sup>8)</sup> Ein marmor-nes Brustbild, vermuthlich von einem Kaiser, doch ohne Kopf, mit der Agide bewafnet, ist in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani. Es ist überhaupt bekant, daß man den Bildsäulen der Könige und Kaiser die Symbole Jupiters beifügte; so war eine Bildsäule

1) L. 4. c. 11.

2) Plutarch in Alcib. [c. 39.]

3) Liv. l. 25. c. 16. Scaliger. conjectan. in Varr. p. 10.

4) Theb. l. 10. v. 406.

5) Montfauc. Ant. expl. t. 6. pl. 127.

6) [Analecta, t. 2. p. 459.]

7) [Beschreib. d. geschnitt. Steine, 4 Kl. 225 Num.]

8) Venuti num. mus. Alb. Vatic. t. 2. tab. 92.

Alexanders des Großen in Elis. <sup>1)</sup> Der Name NEICOC, des Steinschneiders dieser Gemme, findet sich auf keinen andern Kunstwerken.

### III.

[Numero 10.]

Jupiter, wie er gegen die Giganten Blitze schleudert, auf dem folgenden vorzüglichen Cameo des farnesischen Kabinetts zu Neapel, hier unter Numero 10 mit dem Namen des Steinschneiders AOENION, hat eine Blume auf der obern Spitze seines Scepters. Mit demselben Zierat findet sich das Scepter der Juno auf verschiedenen Münzen. <sup>2)</sup> Vom Gesicht dieses Jupiters kan man sagen, was Seneca vom Pluto sagt:

— Vultus est illi Jovis,  
Sed fulminantis. <sup>3)</sup>

Einer von den beiden Titanen, die man auf der Erde ausgestreckt sieht, ist Menötius, vom Blitze getroffen. <sup>4)</sup> Die Titanen, die nach der Fabel aus der Erde geboren sind, werden mit zwei Schlangen statt der Beine gebildet, in Anspielung auf ihren fabelhaften Ursprung, um sie den kriechenden Thieren und Gewürmen, die aus der Erde entsprungen scheinen, ähnlich zu machen. Pherecydes der Syrer stellte sich die Götter so gestaltet vor, um ihre leichte und schnelle Bewegung, woran man kaum

<sup>1)</sup> Pausan. l. 5. c. 24.

<sup>2)</sup> Goltzii Græc. tab. 16. 21. Beger. spicil. ant. p. 38.

<sup>3)</sup> Herc. fur. v. 703.

<sup>4)</sup> Apollod. l. 1. [c. 2. n. 3. Hesiod. Theogon. v. 514. Schol. Æschyl. Prometh. v. 347.]

eine Spur erkennet, auszudrücken. <sup>1)</sup> Von derselben Vorstellung schreibt sich wohl die Abstammung des Namens Proserpina her, die Varro macht, der behauptet, sie hätte diesen Namen daher bekommen, daß sie schlangenweise bald rechts bald links ginge. <sup>2)</sup> Eine ähnliche Idee muß auch der uralte Bildhauer des Kastens des Cypselus gehabt haben, da er den Boreas mit Schlangenschwänzen statt Füßen darauf gebildet hat. <sup>3)</sup>

Doch geben die Scribenten weder die Gestalt noch die Anzahl der Titanen genau an. Die Gestalt lernen wir von den alten Kunstwerken, aber mit einiger Verschiedenheit: auf unserm Cameo fängt das Schlangentheil bei dem Gürtel an; bei den Knieen aber auf einem Sarkophag bei dem Bildhauer Penna, wo zehn kämpfende Titanen, aber ohne die Götter, erscheinen.

Im Museo des Collegii Romani bewahrt man eine silberne Pallas in erhobener Arbeit, die auf den Enceladus, einen der Titanen, blitzt; dieselbe Abbildung findet sich auch auf geschnittenen Steinen und Münzen. <sup>4)</sup>

## IV.

## [Numero 11.]

Einzig fañ man die Abbildung in dem Basrelief Numero 11 nennen, welches eine Seite eines dreieckichten Altars, in den Erdgewölben der Villa Bor-

1) Act. Lips. anno 1750. p. 463.

2) De ling. Lat. l. 4. p. 17.

3) Pausan. l. 5. c. 19.

4) [Beschreib. d. geschnitt. Steine, 2 Kl. 3 Abth. 113 — 126 Num.]

ghese, ausmacht. Man sieht einen Jupiter abgebildet, der auf einem Centaur,

*Qua jungit hominem spina deficiens equo, 1)*

reitet, welcher in der rechten Hand ein Reich hält. Auf einer der beiden andern Seiten sitzt eine Göttin, an welcher der Kopf fehlt, und von Scylla und einem andern Seeungeheuer getragen wird. Auf der dritten Seite sind zwei weibliche bekleidete Gestalten gebildet, wovon eine die andere auf dem Rücken trägt; aber beide sind so verdorben, daß man sie nicht erkennt. Es wäre vielleicht zu vermuthen, Jason sei hier in weiblicher Kleidung vorgestellt, wie er zum erstenmal in Iolkos erschien, als er Juno durch den Fluß Anaurus auf dem Rücken trug. 2)

Vor einiger Zeit glaubte ich nicht hinlängliche Nachrichten zu haben, um einen so wenig bekannten Gegenstand zu erklären, als dieser Jupiter ist, der einem Centaure auf dem Kreuze sitzt; und darum nannte ich dieses Kunstwerk eines der schwersten zum Erklären. 3) Allein, da mir die Nachricht von einem Jupiter Κυννηγης, dem Jäger, aufstieß; 4) und daß er auf einigen Münzen von Tralles, einer Stadt in Lydien, und auf den Münzen von Mida, einer Stadt in Phrygien, 5) so gebildet ist, wo die Figur dieses Gottes von drei Jagdhunden begleitet wird: so urtheilte ich, daß diese Idee zu dem gegenwärtigen Basrelief passete.

1) Senec. Herc. OEt. v. 505.

2) Apollon. Argonaut. l. 3. v. 67.

3) [Beschreib. d. geschnitt. Steine, Vorrede.]

4) Girald. hist. Deor. synt. 2. p. 110.

5) Harduin. num. ant. p. 171. [Midaüm in Phrygia Epistetus.]



Unstreitig ist der Centaur als Jäger vorgestellt, wie das Reh, das er hält, anzeigt; um uns die Jagdlust, die allen Centauren eigen war,<sup>1)</sup> anzudeuten. An einer Bildsäulen, die ehemals dem Cardinal Furietti gehörten, nun im Museo Capitolino, scheint der gekrümmte Hirtenstab, *λαγωβολος*, den sie hält, gleichfalls ein Sinnbild der Jagd, da, wie ich anderwärts angezeigt habe,<sup>2)</sup> der *λαγωβολος*, ein Stab ist, womit man nach den Hasen wirft.

An unserm Marmor ist abgesprungen und fehlt das Gesicht des Centauren; und da man unter dem Kinn gar kein Zeichen von Bart entdeckt, so wurde bei der Zeichnung, um keine ungestalte Figur zu machen, der Kopf ergänzt, und zwar ohne Bart. Obgleich die Centauren sonst gewöhnlich bärtig gebildet wurden, so könnte man eben diesen ohne Bart für Chiron, den Bruder Jupiters, wie uns Xenophon lehrt,<sup>3)</sup> nehmen; denn Chiron soll Jagdhunde von Apollo und Diana geschenkt bekommen haben, und fast alle berühmten Helden Griechenlands,<sup>4)</sup> und unter andern Aktäon und Achilles,<sup>5)</sup> in der Jagd unterwiesen haben. Auf einem Gemälde, das Philostratus beschreibt,<sup>6)</sup> bringt er seinem Pflegesohn Achilles junge Löwen und Rehe, die er auf der Jagd gefangen, wozu er ihn her-

1) Joh. Salisburg. Polycrat. l. 1. c. 4. p. 15.

2) [G. d. R. 7 B. 3 R. 21 S. Note.]

3) Venat. c. 1. §. 4.

4) Ib. §. 1 — 2.

5) Apollod. l. 3. c. 4. et 16. Valer. Flacc. Argonaut. l. 5. v. 270.

6) L. 2. ic. 2.

nach, bei weitem Fahren, selbst anführte.<sup>1)</sup> Daher ist der Centaur als Gestirn, welches eben derselbe Chiron ist,<sup>2)</sup> auf der alten marmornen Himmelskugel im Palaste Farnese, mit einem jungen Löwen in der Hand vorgestellt;<sup>3)</sup> und Avienus, bei Beschreibung desselben Centauren, läßt ihn entweder junge Löwen oder andere wilde Thiere tragen: *agrestem prædam manu gerit.*<sup>4)</sup> Daher war Chiron, wie wir vom Scholiasten des Aratus lernen,<sup>5)</sup> ein Sinnbild der Jagd. Und dieselbe Anspielung haben ohne Zweifel die auf dem unter Numero 37 beigebrachten Marmor in der Villa Madama gebildeten zwei Adler auf einem Centauren, welche Schlangen mit dem Schnabel halten; da der Adler ein Raubvogel ist, der Thiere jagt, und da er auf Münzen verschiedener griechischen Städte, vornehmlich von Sirgenti und Lokri,<sup>6)</sup> einen Hasen in den Klauen hält. Wir wissen ferner aus der Fabel, daß Chiron die erjagten Thiere auf Jupiters Altar opferte;<sup>7)</sup> und dieser Nachricht zufolge, könnte unser Centaur Chiron sein, mit Bezug auf den borghefischen Altar, der wahrscheinlich dem Jupiter geweiht war.

Man kan also diesen Jupiter, der auf dem jagenden Centaur reitet, als Jupiter den Jäger ansehen; und dieser sein Beiname scheint durch den Adler selbst angedeutet zu werden. So

1) Statii Achill. l. 2. v. 889.

2) Schol. Arati phænom. v. 442. Scaliger. in Sphær. Manilii, p. 85.

3) Spence's Polymet. dial. 11. p. 175.

4) Phænom. Arati v. 886.

5) [Phænom. v. 164.]

6) Goltz. Græc. tab. 10. 26.

7) [Eratosth. in Arati phænom. v. 442.]

könnte man auch aus einem Adler, der einen Hirsch unter sich hat, am Fuße einer Bildsäule Jupiters in derselben Villa Borgheſe, die in dieſem Stüke einem Jupiter in der Villa Aldobrandini gleich iſt, ſchließen, daß in dieſen Figuren Jupiter der Jäger hat ſollen abgebildet werden. Selbſt der Adler, der über der diſtänſchen Höhle, worin Jupiter als Kind von der Nymphe Adraſtea erzogen und ernährt ward, einen Hasen zerfleiſchet, wovon ſich die Vorſtellung auf einem Baſrelief im Palaſte Giuſtiniani befindet,<sup>1)</sup> könnte in Bezug auf unſere Abbildung gedeutet werden.

Das Gewand, womit Jupiters Haupt bedekt iſt, ſcheint den von Arnobius ſogenannten Jupiter Riciniatus anzudeuten,<sup>2)</sup> d. h. der einen Theil des Gewandes über den Kopf gezogen hat; dieſer Theil hieß ricinium, von rejicere,<sup>3)</sup> dem Herabziehen vom Kopfe. Dieſen Jupiter, und einen Pluto auf einem Gemälde des Grabmals der Naſonen,<sup>4)</sup> der auf dieſelbe Art verſchleiert iſt, kann man die einzigen unter den größern Gottheiten nennen, die auf alten Kunſtwerken ſo vorkommen; denn es iſt bekannt, daß der verſchleierte Kopf bei den Gottheiten unſeres Geſchlechts als Kennzeichen des Saturnus angenommen wird.<sup>5)</sup> Doch ein alter unten genannter Scribent, der nach Arnobius lebte, läßt Jupiter auf die beſchriebene Art ſich das Haupt bedeken.<sup>6)</sup>

1) Bartoli Admir. ant. tab. 26.

2) Adv. Gent. l. 6. p. 209.

3) Varro de ling. Lat. l. 4. p. 30. [G. d. R. 6 B. 3 R. 14 §.]

4) Tab. 8.

5) [Beſchreib. d. geſchnitt. Steine, 2 Kl. 1 Abth. 3 Num.]

6) Martian. Capella de nupt. Philol. l. 1. p. 17.

Unter den Gottheiten unseres Geschlechts ist noch mehr als Jupiter der Jäger, Apollo Ἀρπυς, der Jäger, bekant; <sup>1)</sup> und so mit Hirschen und Hunden auf einer Münze abgebildet. <sup>2)</sup>

## V.

[Numero 12 u. 13.]

Denkmale der lächerlichen Religion der Heiden, sind zwei unter Numero 12 und 13 beigebrachte Köpfe: der erste auf einer alten Paste, der andere auf einem geschnittenen Steine, beide im flo schischen Cabinet, <sup>3)</sup> und beide Abbildungen Jupiters, den die Griechen Ἀπομυιος, und die Römer *Muscarius* nannten, d. h. Jupiters, dem man das Geschäft beilegte, die Fliegen zu vertreiben. Dieser Religionsdienst war bei der Gelegenheit eingeführt, als Herkules dem olympischen Jupiter in Elis ein Opfer brachte, wo er, von den Fliegen gequält, diesen Gott bat, sie zu verjagen: von da blieb unter den Eleern die Verehrung Jupiters des Fliegenverschouchers. <sup>4)</sup> Eine Abbildung, der auf der genannten Paste ähnlich, findet sich auf einem geschnittenen Steine; Bellori erklärte sie durch die Sonne, deren Hitze den Honig verfeinere, und hielt die Füße der Fliege für Sonnenstrahlen. <sup>5)</sup>

1) Plutarch. [amatorius, t. 9. p. 35. edit. Reisk. Ein Vers des Äschylus.]

2) Tristan, Com. hist. t. 2. p. 143.

3) [Beschreib. d. geschnitt. Steine, 2 Kl. 3 Abth. 77 u. 78 Num.]

4) [Pausan. V. 14. VIII. 26.]

5) Num. apibus insignes. tab. 7. n. 2. p. 422.



## VI.

Einzig ist eine kleine Bildsäule Jupiters in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani, unter deren Sockel ein Wiesel (*mustela*, γαλῆ) gehend abgebildet ist. Dieses Thier, als Sinnbild bei Jupiter, findet sich bei keinem Autor erwähnt; und ich wüßte nicht, was ich davon sagen sollte, wenn es anders nicht Bezug auf die Galantis hat, die als Sklavin der Alkmene, ihrer Frau, bei Gebärung des Herkules, Jupiters Sohn, behülflich war, und daher von der gegen Alkmene eifersüchtigen Juno in die Gestalt des genannten Thieres verwandelt worden. <sup>1)</sup>

1) Ovid. metam. l. 9. v. 306. 320.

---

# D r i t t e s   K a p i t e l .

## J u n o .

[Numero 14 u. 15.]

### I.

Ich zweifle nicht, daß man die Bildsäule in Lebensgröße, Numero 14, die sich im päpstlichen Garten auf dem Quirinal befindet, für Juno, die den Herkules säuget, erkennen wird; so wie ein griechisches Sängedicht uns lehrt, daß sie vor Alters gebildet war.<sup>1)</sup> Das Diadema unterscheidet Juno von der Nymphe Adrastea, die dem Jupiter die Brust gab,<sup>2)</sup> und die auf einem Basrelief im Palaste Giustiniani vorgestellt ist;<sup>3)</sup> wie auch von den Pflegemüttern anderer Gottheiten. Die Fabel sagt: daß Herkules als Kind die Warze an Junos Brust zerrete, und aus der hiedurch versprizten Milch die Milchstraße entstanden sei.

In der Vorrede zu der Beschreibung der geschnittenen Steine im florentinischen Cabinet habe ich eine weibliche Gottheit mit der Sange in der Hand gedeutet; sie findet sich in der Villa Borghese auf dem dreieckichten Tisch von etruskischem Style, wovon ich hier unter Numero 15 eine der drei Seiten gestochen liefere.

Die Göttin steht gegen Minerva gewandt, und auf den ersten Blick glaubte ich, es sei in ihr die-

1) [Analecta, t. 3. p. 202.]

2) Callim. hymn. in Jov. v. 47.

3) Bartoli Admir. ant.

ienige Minerva abgebildet, die sich anfangs sehr spröde gegen die dringende Liebe Vulcans bezeugte, aber am Ende nachgab.<sup>1)</sup> Allein, die von Codinus beschriebene Bildsäule der Juno,<sup>2)</sup> und eine Münze, wo sie mit demselben Symbol und der Inschrift IVNO MARTIALIS vorgestellt ist,<sup>3)</sup> lehrten mich die Wahrheit der Bedeutung. Doch konnte ich noch nicht den wahren Zusammenhang der Zange mit dem Beiwort Martialis einsehen, den was Codinus und Andere sagen, befriedigte mich nicht; igo aber schmeichle ich mir, die Wahrscheinlichkeit gefunden zu haben.

Die Zange, glaube ich, soll aus der Taktik der Alten eine besondere Art, das Kriegsheer zu stellen, anzeigen, welche serra und serra praeliari, in Zangenform fechten, hieß.<sup>4)</sup> Ein Heer, mit den Feinden vor sich und im Rücken, zog ihnen entgegen vorn und an den Seiten mit den Flügeln in Gestalt einer Zange, um sie in die Mitte zu kriegen. Eine mündliche Überlieferung mag vielleicht der Juno diese Art des Gefechts zugeschrieben haben, so wie der Gott Pan Erfinder der Phalang hieß.<sup>5)</sup> Die Agide, womit Valerius Flaccus die Juno erscheinen läßt,<sup>6)</sup> und der Schild, womit Servius

1) Spanhem. [observ. in Callim. hymn. in Pall. v. 134.] p. 644. Hygin. fab: 146. Tzetz. Schol. in Lycophr. p. 16.

2) De orig. Constantinop. p. 44.

3) Tristan, Com. hist. t. 2. p. 668.

4) Veget. l. 3. c. 17. Vales. not. in Marcellin. l. 16. c. 12. p. 13.

5) Polyæn. stratagem. l. 1. c. 2.

6) Argonaut. l. 5. v. 288.

sie zeigt, <sup>1)</sup> beweisen beide den kriegerischen Geist dieser Göttin. <sup>2)</sup>

Der Altar vor uns erweitert sich von seiner obersten Grundfläche gegen den untersten Theil, nach der Art ägyptischer Altäre. <sup>3)</sup> Diese Gestalt, weil sie nicht sehr häufig bei den Griechen war, wird von Pausanias bei einem Altar der Diana in Elis angezeigt. <sup>4)</sup>

Ich muß hier einer weiblichen Bildsäule von der Art, die man halb kolossal nennet, erwähnen, welche im Hofe des Hauses Paganica steht. Ihr Kopf ist mit der Schnauze eines Löwenfelles bedekt; das übrige Fell, welches gegerbt zu sein scheint, bedekt den Rücken dieser Figur, wie eine Hüpe; eine Tracht, die man an keiner andern Bildsäule bemerkt. Dieses Fell kömmt auf der Brust zusammen durch eine lange Binde (eine ähnliche Binde habe ich im 19 Kapitel, bei Numero 46 angegeben,) und geht bis auf den halben Rücken. Die Bildsäule hat die Mine einer Gotttheit; und ich wäre geneigt, sie für Juno zu halten, aus Übereinstimmung mit einer Bildsäule von dieser Göttin zu Argos in Griechenland, zu deren Füßen, ein Löwenfell gleichsam ausgebreitet gebildet war. <sup>5)</sup> Vielleicht wird dieses die Juno sein, die Euphoriön *Ἐυφωριών* nennet, <sup>6)</sup> ein von niemand

1) Cerdæ comment. in Virg. Æn. l. 1. v. 12.

2) [Man sehe darüber Viscontis Meinung in der G. d. R. 3 B. 2 R. 6 S. Note.]

3) Pignorii tab. Is. 1. fig. b.

4) L. 5. [c. 14.]

5) Tertull. de corona milit. p. 124. [Unter den Füßen der Juno des Polykletus zu Argos.]

6) Etymolog. M. et Suid. v. *Ἐυφωριών*.



erklärtes Wort, das er von  $\pi\iota\omicron\nu$ , L e d e r, ableitet; und in diesem Falle müßte sie  $\text{'}\Pi\epsilon\iota\omega\nu\eta$  oder  $\text{'}\Pi\iota\omega\nu\eta$ , die Lederbekleidete Juno heißen, <sup>1)</sup>

1) [Man sehe G. d. K. 6 B. 1 K. 28 S. Note.]

---

## V i e r t e s   K a p i t e l.

---

### H e b e.

[Numero 16.]

Die Vorstellung auf dem Basrelief Numero 16 ist Hebe, der Juno Tochter,<sup>1)</sup> und die Göttin der Jugend. Ihr wurde das Amt ertheilt, den Göttern bei Tische den Nektar zu reichen,<sup>2)</sup> das vorher Mercurius ausübte, den man mit einem Becher in der Hand und gleichsam in der wirklichen Verrichtung dieses Amtes, auf einem dreieckichten Fußgestelle sieht, wie ich an seinem Ort sagen werde.

Hebe ward nach einiger Zeit für unfähig erklärt, dieses Amt ferner auszuüben, wegen des Unglücks, das sie gehabt hatte, in Gegenwart der Götter unziementlich und unanständig beim Einschenken des Nektars zu fallen. Voll Kummer, sich ohne ihre Schuld dieses ehrenvollen Postens entsetzt zu sehen, warf sie sich ihrer Mutter und den andern Gottheiten ihres Geschlechts zu Füßen, und bat um Vergeltung ihrer Unvorsichtigkeit. Aber Jupiter hatte die Stelle schon an Ganymed vergeben, und alle Bitten der Hebe waren umsonst.<sup>3)</sup>

Man sieht Hebe<sup>4)</sup> zur linken Hand, knieend

1) Οδυσσ. v. 602. Hesiod. Theogon. v. 952. Pindar. Nem. X. v. 32.

2) Ιλ. Δ. IV. v. 2. Athen. l. 10. [c. 7. n. 26.]

3) [Serv. ad Virg. Aen. l. 1. v. 28.]

4) [Der Hebe fehlt es an ihren Kennzeichen, und das Basrelief ist nicht mehr ganz. G. d. K. 5 B. 2 K. 12 §.]

und mit aufgeschürztem Gewande; d. h. ihr Kleid wird mittelst eines andern, das an den Seiten gegürtet ist, heraufgezogen. So mußten die Aufwärter bei Tische gekleidet gehen, um gewandt und schnell zu sein; und so konnte Hebe leicht mit Verletzung des Anstandes entblößet werden, und das zeigen, was die Schamhaftigkeit zu verbergen befehlt.

In eben so kurzem und aufgeschürztem Kleide sind auf einem Basrelief im Capitolio, welches von dem Triumphbogen des Marcus Aurelius genommen ist,<sup>1)</sup> und auf einer ehernen Bildsäule ebenda selbst, die Camilli vorgestellt. Dieses waren Jünglinge, die bei den Opfern dienten;<sup>2)</sup> und ihr Name kam von ihrem Amte selbst, den Camillus oder Casmillus heißt im Etrurischen ein Bedienter.

Das aufgelösete und schlichte Haar der Hebe zeigt vorzüglich ihren Stand als Bittende an; wie auf der Bühne die weiblichen Massen, welche die Nachricht eines Unglücks brachten, die Haare auf die Schultern herabfallend trugen.<sup>3)</sup> Ferner erscheint Hebe hier ohne Diadema, das Pindar ihr von Gold gibt.<sup>4)</sup>

Sie scheint, um Vergebung von den Göttern zu erhalten, zuerst die Fürsprache jener Göttin zu erbitten, hinter welcher sie sich neiget; und vielleicht hat der Bildhauer hierin einen Glaubensartikel der Alten ausdrücken wollen, nach welchem eine Gottheit auf

1) Bartoli Admir. Rom. tab. 9.

2) Dionys. Halic. l. 2. [c. 22. Amaduzzi monum. Matthæi t. 1. tab. 66. p. 63.]

3) Pollux, l. 4. segm. 139.

4) Olymp. VI. v. 96. Pyth. IX. v. 192.

das Bitten einer andern nachgibt und ihr willfabrt.<sup>1)</sup> Aber diese Göttin scheint hart und unerbittlich, und wendet auch nicht einmal den Kopf zu der Demuthsbezeigung der Bittenden; sondern hält statt dessen den linken Arm auf ein Gefäß gestützt, gleichsam um es zu bedecken. Sie könnte also Ceres vorstellen, die in Achaja unter dem Namen Πορνειοφορος, die Kelchträgerin, verehret wurde;<sup>2)</sup> wie man diese Göttin auch auf einem geschnittenen Steine mit einem Trinkgefäß in der Hand sieht.<sup>3)</sup>

Da aber das Gefäß auf unserm Marmor keinem Becher gleicht, so wäre ich der Meinung, daß in dieser Figur die Bona Dea, die auch Ops, Rheia, Fatua, Fauna hieß, vorgestellt sei. Den man kan als ein eigenes Sinnbild ein großes Trinkgefäß ansehen, nämlich ein Gefäß, worin Wein mit Honig vermischt wurde,<sup>4)</sup> welches die ihr gebrachte Libation oder ihr Opfer war;<sup>5)</sup> und darum heißt Rheia auch bei dem Scholiasten Nikanders Κρατηρεαφορος.<sup>6)</sup> Sie kan durch dieses Attribut die Auspenderin der Gaben und Wohlthaten vorstellen sollen; den man sieht beim Aristides die Wörter κρατηρες und χαριτες als gleichbedeutende verbunden: επισταται κρατηρεων και χαριτων απασων.<sup>7)</sup>

Die Bona Dea scheint allegorisch abgebildet

1) Porphy. de abstin. anim. l. 2. p. 195. D'Orvill. ad Charit. p. 519.

2) Athen. l. 9. [c. 2. n. 2.]

3) [Beschreib. d. geschnitt. Steine, 2 Bd. 5 Abth. 235 Num.]

4) Juvenal. sat. 2. [v. 86 — 67.]

5) Macroh. Saturnal. l. 1. c. 12. p. 205.

6) Alexipharm. v. 217.

7) Orat. in Asclep. t. 1. p. 72.



zu sein; denn, da sie die Göttin der Schamhaftigkeit war, von deren Festen alle Männer ausgeschlossen waren: so kan ihre Figur sowohl auf die gleichsam enthüllte Schamhaftigkeit der Hebe eine Beziehung haben, als auch auf die Fürsprache, die Hebe in einem Falle, der die Schaam betraf, von ihr erwarten konnte.

Hätte ich den wahren Sinn dieser Figur getroffen, so ließe sich daraus schließen, daß der Bildner dieses erhobenen Werkes kein Grieche, sondern ein Römer gewesen sei; weil die *Bona Dea* den Griechen unbekant war.<sup>1)</sup> Wollten also die Römer sie auf griechisch nennen, so bildeten sie ihren Namen nach griechischer Aussprache; dieses beweiset eine griechische Grabschrift in Versen auf ein römisches Kind, mit Namen *Aurelius Antonius*, welche sich in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani befindet, und von dem Jesuiten Pater *Dderico* bekant gemacht ist.<sup>2)</sup> Doch hat er den Namen der Göttin, der in der dritten und vierten Zeile steht, nicht gefaßt: *BONA ΔΙΗC*, im Genitivo, worauf das Verbindungswort *EITA* folgt. Er macht einen Sinn daraus, der ganz von der wahren Lesart abgeht; denn er theilt das Wort *BONA*, erkläret das *BON* für *BONO DEO*, sezet das *A* zu dem folgenden Worte *ΔΙΗC*, und fügt dazu auch noch das Verbindungswort *EITA*, das er *EIIA* liest, und macht das Wort *Αειδνησεια* daraus, wovon doch weder er noch irgend ein anderer einige Bedeutung, geschweige eine passende, angeben kan.

*Iuno* sitzt dieser Gottheit gegenüber. Die Figur mit dem flatternden Gewande kan man für *Tris*

1) Plutarch. quæst. Rom. [t. 6. p. 87. edit. Reisk.]

2) Syllog. vet. Inscr. p. 177.

halten, die der Juno zur Seite abgebildet zu werden pflegte; <sup>1)</sup> sie ist vielleicht mit einem solchen Gewande vorgestellt, um die Schnelligkeit anzudeuten, mit welcher sie, als Botschafterin der Götter, deren Befehle (*Ipos* bedeutet einen Boten <sup>2)</sup>) und vornehmlich der Unglücklichen Aufträge ausführt. <sup>3)</sup> Vielleicht wird auch durch die Iris und ihr flatterndes Gewand, das gleichsam der Wind bewegt, ihr Liebeshandel mit Zephyr ausgedrückt, woraus Amor geboren sein soll. <sup>4)</sup> Hier scheint sie die Nachricht, daß Hebens Amt dem Gannymedes ertheilt worden, überbracht zu haben, und der Juno Befehle darüber zu erwarten. Spence hat dieselbe Iris in der Figur auf einem erhobenen Bildwerk in der Villa Medici zu erkennen geglaubt; <sup>5)</sup> allein dieses Kunstwerk befindet sich in schlechtem Zustande, und ist von demjenigen, der es für den genannten Verfasser abgezeichnet hat, nach Gutdünken ergänzt worden.

Der auf einem hohen Stuhl sitzende Jupiter stellt seinen linken Fuß auf eine Kugel, um seine Regierung über die ganze Welt abzubilden. Eben so findet er sich auf Münzen, mit der Benennung *PRAEF. ORB.* <sup>6)</sup> die man *Præfectus Orbi* deuten kan; aber unter Marmorn ist der Jupiter dieses Kunstwerks der einzige von der Art. Ein Jupiter als Kind, zeigt sich noch auf einer Weltkugel sitzend, auf einer Münze von Trajanus. <sup>7)</sup>

1) Alberic. de Deor. Imag. c. 11.

2) *Odüss.* Σ. XVIII. v. 6.

3) Serv. ad *Æn.* l. 5. v. 606.

4) Plutarch. amatorius [t. 9. p. 67. edit. Reisk.]

5) Polymet. tab. 34.

6) Spanhem. de præst. num. t. 2. p. 485.

7) Tristan, Comm. hist. t. 2. p. 253.

An Jupiter angelehnt und geliebkoset steht Gannymedes, der schon des neuen Amtes versichert scheint, unter dem Schutze noch einer Göttin, die kein anderes Abzeichen, als das Beuter hat, und Vesta bedeuten könnte. Diese Gottheit scheint dazwischen zu kommen, und sich dem Jupiter zu nähern, wie seine Schwester.<sup>1)</sup> Andere machen sie zu Jupiters Amme;<sup>2)</sup> noch Andere aber, dem Namen zufolge, zur Hausmeisterin bei den Göttern.<sup>3)</sup> Die genaue Verbindung zwischen diesen beiden Gottheiten beweiset auch der Schwur mit der Anrufung Jupiters und der Vesta, bei dem festen, feierlichen Bündniß der Latier und Oluntier.<sup>4)</sup> Dem Jupiter selbst, in so fern ihm Vesta beisteht, scheint das homerische Beiwort εφεσιος zuzukommen; so auch das ξυνεσιος beim Abschluß,<sup>5)</sup> das einen Hausgenossen bedeutet.<sup>6)</sup> Beide kommen von Ἑστια, Vesta, her.

Ich bemerke hier folgende Stelle des Aristides, die Wilhelm Canter falsch übersetzt hat:<sup>7)</sup> Εγὼ γὰρ ευχόμεην αὐτὴν μάλιστα μὲν καὶ παρὰ τοῖς ἄλλοις εὐδοκίμειν: Ich wünschte vorzüglich (sagt dieser Scribent) bei andern Leuten in guter Meinung zu stehen. Er fährt fort: τὴν δ' αὖτε ἀρχὴν ἀφ' ἑστίας εἶναι μοι, καὶ πείθειν πρῶτον ἑμαυτόν, καὶ μὴ τότε κυνὸς ἐν τῷ μὲν παθεῖν: Von meinem eignen Hause aber anzufangen, und vor allem mich selbst zu überzeugen; damit es mir

1) Ovid. fast. l. 6. v. 286.

2) Ennius ap. Lactant. de inst. div. l. 1. c. 14.

3) Orph. hymn. in Vest. v. 2.

4) Reines. Inscript. p. 201.

5) Agamem. v. [666.]

6) Sophocl. Ajax, v. 495. Suid. v. Ἑραῖστας.

7) Orat. contra prodit. myster. t. 3. p. 590.

nicht wie dem Hunde in der Fabel gehe. Der genannte Übersetzer gibt die Worte: *την δ' ἐν ἀρχὴν ἀφ' ἑστίας εἶναι μοι*, durch *ut initium a Vesta sumerem*; allein der Autor gedenkt dieser Göttin mit keiner Sylbe. Die Redensart *ἀφ' ἑστίας* wird immer gebraucht, um etwas Häusliches, Eigentümliches anzuzeigen; so sagt Aeschylus: *ἀφ' ἑστίας μυσος*, ein im eignen Hause begangener Frevel; <sup>1)</sup> *ἀφ' ἑστίας σὺθεις*, aus der Heimath gezogen. <sup>2)</sup> Plato und andere Schriftsteller <sup>3)</sup> ertheilen dieser Redensart das Ansehen eines Sprichwortes, gerade so, wie Aristides sie in der vorliegenden Stelle gebraucht. Plato sagt: *ἀλλ' ἔδε ἀφ' ἑστίας ἀρχώμεθα τὸν νόμον*, doch fangen wir nicht das Gesetz von unserm eignen Hause an. <sup>4)</sup> Ubrigens habe ich von dem Scepter, als dem eigentümlichen Attribut der Vesta, oben im dritten Kapitel geredet.

- 1) Choëphor. v. 928.

Aber *ἀφ' ἑστίας* gehört wohl nicht zu *παν μυσος*, sondern zu *ἐλαση*, vom Hause verbannen, wegstreiben. Bießer.

- 2) Pers. v. 834.

- 3) Philo legat. ad Caj. p. 995. Plutarch. de ser. num. vind. p. 549. [t. 8. p. 173. edit. Reisk.]

- 4) Cratyl. p. 461.

Die Stelle heißt: *ἀλλ' ἐν ἀφ' ἑστίας ἀρχώμεθα κατὰ τὸν νόμον*. Laß uns also bei der Vesta, nach alter Sitte, anfangen. Die Rede ist allerdings von der Göttin selbst, und von der Etymologie ihres Namens; [aber bei Plutarchus a. a. O. ist die Redensart sprichwörtlich genommen.] Bießer.



# Fünftes Kapitel.

---

## Minerva.

[Numero 17.]

### I.

Unschätzbar ist die Statue der Minerva in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani, die hier unter Numero 17 vorkömmt, nicht bloß in Ansehung der griechischen Bildhauerei vom ältesten Styl, und der gänzlichen Vollendung der Arbeit, wovon ich in der vorläufigen Abhandlung geredet habe;<sup>1)</sup> sondern auch in Ansehung der Aigide und des Gürtels.

Diese Aigide zeigt mehr als jede andere, woher sie ihren Namen hat, nämlich von dem Wort αἰγίς, Ziegenfell, und besonders von der amalthaischen Ziege;<sup>2)</sup> da man hier Minerva nicht allein an der Brust, sondern auch am Rücken damit bedeckt sieht, so wie man auf geschnittenen Steinen und Vasen einige Schäfer mit einem Felle bekleidet findet. Hinten reicht ihr die Aigide bis auf die Beine; und so lang pflegen auch die Felle bei den Schäfern zu sein. Von derselben Gestalt ist die Aigide einer Minerva auf einem geschnittenen Stelne, den ehemals der Ritter Odam in Rom besaß, und auf einer antiken Lampe;<sup>3)</sup> sie hängt ihr daselbst

1) [G. d. R. 8 B. 1 R. 13 S. Note.]

2) Joh. Diacon. Schol. in Hesiod. scutum. Herc. v. 260.

3) Bellori Lucern. p. 2. t. 38.

wie ein Mantel auf dem Rücken. Der vordere Theil der Aigide bei unsrer Statue ist wie Schuppen gearbeitet, und hat einen Medusakopf in der Mitte; dieses Kopfes habe ich bei Gelegenheit eines Vasreliefs, das sich auf den Hector bezieht, unter Nummer 36 Erwähnung gethan.

Die Aigide ist nicht bloß mit Schlangen umsäumt: *κρασπέδων οφείων*,<sup>1)</sup> sondern der Gürtel selbst, der den untern Theil der Aigide auf dem Rücken zusammenzieht, besteht aus Schlangen; und dieser Gürtel, so wie die Gestalt der Aigide, unterscheidet diese Statue der Minerva von dem größten Theil ihrer sonst bekanten Abbildungen. Bei einem sehr schönen Torso einer Minerva im Kleinen, den man bei dem Bildhauer Herrn Bartholomä Cavaceppi sieht, besteht der Gürtel gleichfalls aus zwei Schlangen.

Gemeiniglich bedeckt die Aigide die Brust der Minerva, und dienet ihr zum Harnisch, daher ist *αὐγίς* und *θώραξ*, Panzer, beim Hesychius eines. Allein in manchen Abbildungen zeigt sich der linke Arm der Göttin mit der Aigide statt eines Schildes bewafnet; und so sieht man es auch bei einer sehr schönen marmornen Statue der Minerva, von natürlicher Größe, und vom alten Styl der Kunst, in dem herculanischen Museo. Diese zum Kampf wahrscheinlich gegen die Titanen gerüstete Minerva trägt die schupichte, mit Schlangen umsäumte Aigide am Halse befestigt, gerade so, wie die Griechen zur Zeit des trojanischen Krieges sich den Schild mit einem ledernen Riemen, der *πορπαξ* hieß,<sup>2)</sup> am Hals

1) Euripid. Jon. v. 1423.

2) Herodot. l. 1. [c. 171. Dieser Riemen, der um den Hals und die rechte Achsel befestigt war, später aber durch einen am obern und inwendigen Theile des Schildes an-

se festbanden; denn damals hatte man noch nicht an die Bequemlichkeit gedacht, inwendig einen Riemen, *οχα-  
ρον*, zu haben, worein man den Arm steckte. Hiermit ver-  
gleiche man, was bei Numero 109 gesagt ist. Beim  
Gefecht drehte man den Schild, um sich den linken  
Arm zu bedecken; und außer dem Gefecht hing der  
Schild theils am Halse, theils über der Brust; beim  
Zuge aber auf dem Rücken. So trugen die Spar-  
taner ihre Schilde bis auf die Zeiten des peloponne-  
sischen Krieges; und es ist der spartanische König Kleo-  
menes, der befahl, daß man den Schild nicht  
mehr um den Hals gebunden, sondern an einem  
Armriemen tragen sollte.<sup>1)</sup>

Übrigens sieht man auch im Kupferstiche dieser  
Statue, daß etwas am Kopfe ganz oben fehlt; es ist  
mit dem Meißel weggenommen, um ihr den Helm  
aufzusetzen, der wahrscheinlich von Erz gewesen.

Was bei der Minerva von den Schultern auf  
die Brust herabgeht, und im Kupferstiche Bündel zu  
sein scheinen, sind Haare, die aus dem untersten En-  
de des Helms hervorkommen; hinten fallen sie vom  
Kopf herab, nicht in Locken, sondern den vordern  
ähnlich, und scheinen unten geradlinicht abgeschnitten  
zu sein. Eben solche Haare hat in der Galerie des  
Großherzogs von Toscana eine eiserne Figur, die

gebrachten ledernen Ring gesetzt wurde, hieß *οχαρον* oder  
*τελαμων*, und so nennt ihn auch Herodot; *πορπαξ* hin-  
gegen ist der Ring, worein die Hand grif, um den Schild  
zu regiren; jenes ist also der Armriemen, oder Hals-  
riemen, dieses die Handhabe, die zuweilen von Ei-  
sen war. Indessen verwechseln die Autoren zuweilen die  
Bedeutung dieser Worte, wie z. B. Plutarchus (Cleom.  
c. 11.) unter *πορπαξ* den Halsriemen, und unter  
*οχαρον* den Armriemen versteht.]

1) Plutarch. in Cleom. [c. 11.]

Gori für eine Diana hält; <sup>1)</sup> und eine Minerva auf einem Basrelief von gebräuntem Thone. <sup>2)</sup> Das Haar der Statue ist etwas über eine Spanne lang, und erstreckt sich in gleicher geraden Richtung. Man findet kein Band daran; vielleicht war es unter dem Helm, der ihr den Kopf bedeckte, verborgen.

Man muß merken, daß fast alle Bildnisse dieser Gottheit das Hinterhaar mit einer Schnur zusammengebunden haben; von diesem Bande an fällt es dann, länger oder kürzer, auf den Rücken herab, entweder gekämmt, oder in langen geringelten Locken, doch so, daß es sich gegen das Ende ausbreitet. Darin nun bestehet der Unterschied des Haares an unserer Statue von dem Haar der andern Minerven.

Von dieser den Bildnissen der Minerva eigenthümlichen Art, die Hinterhaare zu binden, scheint diese Göttin *Αθηνά παραπεπλεγμενα* <sup>3)</sup> benannt worden zu sein. Pollux erkläret diesen Ausdruck durch das Wort *αναπεπλεγμενα*, das heißt: die die Haare in Locken gelegt und gebunden hat; und diese Bemerkung dienet, die Stelle in dem genannten Scribenten zu erläutern. Der Umstand, daß das Haar in den Bildnissen der Minerva länger war, als bei andern Gottheiten ihres Geschlechts, scheint der Grund von der Sitte zu sein, bei ihrem Haare zu schwören. <sup>4)</sup>

## II.

[Numero 18.]

Der Kupferstich Numero 18 ist von einem alten Gemälde in den Wänden des Titus, das Franz

1) Mus. Etrusc. tab. 35.

2) Ib. tab. 31.

3) Pollux, l. 2. segm. 35.

4) Tibull. eleg. l. 4. v. 22.



Bartoli abgezeichnet hat; die Abbildung findet sich in der vaticanischen Bibliothek unter andern alten Gemälden, die von ihm gezeichnet und mit Wasserfarbe ausgemalt sind. Dieses und andere Gemälde in derselben Sammlung, die von genanntem Professor nicht bekannt gemacht worden, sind wahrscheinlich von seinem Vater, dem berühmten Pietro Sante Bartoli zurückbehalten, und zwar wegen des Gegenstandes, den er vielleicht nicht verstand.

Die sitzende Göttin, mit dem Helm auf dem Kopfe, ist offenbar Minerva; und die beiden Flöten, die sie in den Händen hält, zeigen die Pallas Musika an; wie die von einem gewissen Demetrius verfertigte Statue dieser Göttin genannt war, an welcher die Schlangen der Agide jedesmal einen Ton von sich gaben, wenn ein Instrument bei ihnen gespielt wurde.<sup>1)</sup> Auf einem Basrelief in der Villa Belvedere zu Frascati, und auf einer antiken Paste, hat sich die Abbildung einer ähnlichen Minerva erhalten; sie steht, und hält in jeder Hand eine Flöte.<sup>2)</sup>

Was die Erklärung des Gegenstands bei diesem Gemälde etwas schwer macht, sind die beiden Figuren neben der Minerva.

Die Fabel erzählt, daß Minerva einst die Flöte blies, und dieses Blasen ihr die Wangen auftrieb und das Gesicht entstellte. Marsyas sah es,<sup>3)</sup> oder wie Andere wollen, Juno und Venus,<sup>4)</sup> und gaben ihr den Rath, die Flöte liegen zu lassen, und wieder zu den Waffen zu greifen, eine ihr anständigere und würdigere Beschäftigung. Sie selbst er-

1) Plin. l. 34. [c. 8. sect. 19. n. 15.]

2) [Beschreib. d. geschnitt. Steine, 2 Kl. 4 Abth. 211 Numero.]

3) Tzet. Chil. I. v. 364.

4) Hygin. fab. 165.

kannte die Güte dieses Rathes, da sie in dem hellen Wasser eines Flusses sich spiegelte; und soll die Flöten weggeworfen haben,<sup>1)</sup> die Marsyas hernach aufblas. Dieses war auf einem Basrelief abgebildet, das sich ehemals zu Rom im Hause des Ottavio Capranica befand, und wovon die Zeichnung unter denen ist, die der Commendator del Pozzo gesammelt hat.

Zum Theil zeigt sich dieselbe Fabel auf unserm Gemälde abgebildet. Minerva ist da, ohne ihre Agide, ohne Schild und Lanze, gleichsam um ganz für die Musik zu sein. Doch hebt sie eine Hand auf in der Bewegung, eine von ihren Flöten wegzuworfen. Die weibliche Person, die zu den Füßen der Göttin auf der Erde sitzt, mit dem Ellenbogen des rechten Arms auf eine Urne gestützt, und die linke Hand ausgestreckt, gleichsam um die Flöten anzunehmen, scheint die Abbildung eines Flusses zu sein; und in der That entdeckte Minerva, dem Propertius zufolge, die Häßlichkeit, die das Flötenblasen ihrem Gesichte zuzog, als sie sich im Flusse Mäander sah.<sup>2)</sup>

Es ist nicht ganz ungewöhnlich, Flüsse in weiblicher Gestalt zu sehen. Herr Thomas Gentius, ein Maler zu Rom, der öfter in diesem Werke genannt wird, besaß einen solchen Fluß in schöner Manier, und mit den Attributen, die bei solchen Abbildungen zu sein pflegen. Ein anderer Fluß in weiblicher Gestalt, mit dem rechten Ellenbogen, wie gewöhnlich, auf eine Urne laufenden Wassers gestützt, und mit einem Schilfrohr in der linken Hand, ist auf einem Basrelief in der Villa Seiner Emi-

a) Aristot. polit. l. 8. c. 6. Plutarch. de ira cohib. [t. 7. p. 789. edit. Reisk.] Ovid. fast. l. 6. v. 699.

b) Eleg. l. 2. 23. v. 89.

nenz des Herrn Cardinals Alexander Albani, wo Bacchus auf einem Tiger reitend nebst verschiedenen andern Figuren abgebildet ist. Doch erscheint der Mäander auf Münzen beständig als ein bärtiger Mann; und als ein unbärtiger Jüngling nur auf dem einzigen mir bekanten Marmor, der in diesem Werke unter Numero 42 vorkommt. Man könnte also eine solche Figur für eine Nymphe oder Naja-de des Flusses Mäander annehmen; indem die Wasserkrüge den Nymphen sowohl wie den Flüssen zukommen; <sup>1)</sup> wenn anders nicht hier durch die weibliche Gestalt der Quell des Flusses sinnbildlich vorgestellt wird, da nämlich die Quellen gewöhnlich in weiblicher Gestalt abgebildet werden, wie ich in Absicht des Quells Alope unter Numero 92 bemerkt habe.

Die beiden Frauen oder Göttinnen mit entblößter Brust, die zu beiden Seiten der Minerva stehen, sind mit grünen Blättern bekränzt; die zwar nicht ganz deutlich zu unterscheiden sind, aber doch dem Epheu zu gleichen scheinen. Die Frau zur Linken bewegt ihre rechte Hand gegen das Gesicht, und scheint mit dieser Gebärde der Minerva die ihr durch das Blasen verursachte Häßlichkeit anzudeuten; welches die gemeine Fabel dem Satyr beilegt.

Die andere Figur zur Rechten streket die Hand gegen die liegende Figur des Flusses oder des Quells; gleichsam der Minerva zu rathen, sich darin zu bespiegeln, um von dem, was ihre Gespielin anzeigen, versichert zu werden.

Diese beiden Figuren können ihrer entblößten Brust wegen nicht für Musen gehalten werden; sie sind vielleicht Nymphen von einem Flusse, und Schwestern der dritten Figur. Der Epheu, der bei

1) Pausan. l. 8. [c. 31.]

dieser das Haar umkränzt, könnte eine Anspielung auf die edlen Weine sein, die in den Ländern, welche der Fluß Mäander wässert, wachsen.

Das Kleid der Minerva ist violettfarbig, und das über das Kleid gehende Gewand, das sonst himmelblau zu sein pflegt, ist hier feuerfarben, vielleicht als Anspielung auf ihren kriegerischen Charakter. Auch die Spartaner, die mit Kleidern derselben Farbe in den Krieg zogen, hielten die rothe Farbe dem Kriegswesen eigen. <sup>1)</sup> So müßte man der Ceres ein gelbes Gewand geben, um an ihr diese Farbe des reifen Getraides auf dem Felde auszudrücken, worauf das Beiwort *ξανθῆν*, gelb, anspielt, das Homer dieser Göttin gibt. <sup>2)</sup> Der Gürtel der Minerva ist von Lakfarbe, und der Helmschmuck von der rothen Farbe ihres Gewandes. Von derselben Farbe ist auch der Helmbusch des Turnus und der andern Helden beim Virgilius. <sup>3)</sup> Unter den barbarischen Völkern trugen die Celtiberier Helmbüsche von dieser Farbe. <sup>4)</sup>

So wie Virgilius das Wort *juba* mit *crista* verwechselt, und *crista* setzt, wo er *juba* sagen sollte, wie in diesem Vers:

— — — *crista hirsutus equina*: <sup>5)</sup>

so hat auch der alte Maler sich die Freiheit genommen, den Helm der Minerva mit einem Busch zu zieren, obwohl es nach dem beständigen Gebrauch der Heldenzeiten Pferdemaähnen, *ἵπποχο-*

1) [Ælian. var. hist. l. 6. c. 6. Val. Max. l. 2. c. 6. n. 2.]

2) *Il.* E. V. v. 500. [*Flava Ceres*. Virg. Georg. I. 96.]

3) *Æn.* l. 12. v. 89.

4) Diod. Sic. l. 5. [c. 33.]

5) *Æn.* l. 10. v. 869.



μεινοντες, <sup>1)</sup> sein müßten, wie man noch den Helm der Minerva auf einigen Steinen und Münzen findet.

Die feinere Bekleidung, tunica intima, <sup>2)</sup> der liegenden Nymphe gleicht der Stahlfarbe, und kömmt also mit der Bekleidung überein, die Virgilius dem Tiberstrome gibt:

— Eum tenuis glauco velabat amictu  
Carbasus. <sup>3)</sup>

Das Gewand dieser Nymphe ist grün, wie die Flüsse bei den Poeten gekleidet zu sein pflegen; <sup>4)</sup> und beide Farben bedeuten das Wasser. Der Grund dieses und mehrerer Gemälde, die in derselben Lage abgezeichnet und von mir beigebracht sind, ist himmelblau.

1) Sophocl. Antig. v. 116.

2) A. Gell. l. 10. c. 15.

3) [Æn. l. 8. v. 33.]

4) Stat. Theb. l. 9. v. 354.

# Sechstes Kapitel.

---

## Ceres.

### I.

[Numero 6.]

Ceres auf einem Altare, der sich in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani befindet, und von mir schon unter Numero 6 beigebracht worden; hält in ihrer rechten Hand ihre gewöhnlichen Sinnbilder, das heißt, die Kornähren und den Mohn; aber sie unterscheidet sich von andern ihresgleichen durch die Mütze oder den Hut, den sie auf dem Kopfe hat. Ein Hut solcher Art, glaube ich, hieß *πυλεων*: das Wort kömmt von *πυλη*, welches außer seiner eigentümlichen Bedeutung von Stadthor, auch einen Thurm, der die Stadthore deckt, bedeutet; und dieser Hut, oder, um mit den Alten zu reden, diese Krone ward von ihrer Gestalt so genaunt, da sie sich wie ein Thurm auf dem Kopfe erhebt, und wird vom Pollux unter dem weiblichen Schmuß mitgezählt.<sup>1)</sup> Pamphilus und Alkman, zwei der ältesten Dichter, die Athenäus anführt,<sup>2)</sup> behaupten, daß in Sparta das Bild der Juno mit dem *πυλεων* zu sehen war. Aber auch die Juno von Samos,<sup>3)</sup> und die

1) L. 5. [c. 16.] segm. 96. [G. d. R. 3 B. 2 K. 25 S. 4 K. 38 S.]

2) L. 15. [c. 6. n. 22.]

3) Tristan, Com. hist. t. 1. p. 737.

von Sardes auf Münzen, <sup>1)</sup> tragen einen ähnlichen Hauptschmuck. Daraus läßt sich die Meinung des Gori rechtfertigen, der eine Figur mit gleichem Putze, die sich auf einer Vase gemalt findet, eine Juno nennt. <sup>2)</sup> Hätte Hann dieses gewußt, er hätte kein Bedenken getragen, den mit gleichem Schmuck gezierten Kopf, der sich auf einer Münze von Argos geprägt findet, für die Juno anzunehmen. <sup>3)</sup> Eine Frau mit einem Gewande, und folglich in diesem Umfande unsrer Figur ähnlich, gemalt auf einer zusammengewickelten Windel in einem der Gräber der alten Stadt Tarquinii, die in der Nachbarschaft von Corneto entdeckt sind: diese Frau könnte also dieselbe Gottheit vorstellen; oder auch die Ceres, deren verstümmelte Bildsäule in den Trümmern ihres Tempels zu Eleusis, nach Pseudo's Erzählung, <sup>4)</sup> einen zirkelförmigen zwei Fuß hohen Bierat auf dem Kopfe trägt. <sup>5)</sup> Was auf dem Kopf einer andern weiblichen Gottheit auf einer Münze ein Getraidemaß zu sein scheint, <sup>6)</sup> wird vielleicht dasselbe *πυλεων* sein. Ferner ist der Hauptschmuck unsrer Ceres mit einem Lorbeerfranze, wie es scheint, umwunden, und gleicht darin dem Schmuck der Juno bei dem kurz vorher angeführten Dichter Alfman, obgleich bei diesem der das *πυλεων* umgebende Kranz von Blumen war. Wir bekommen also hieraus mehr Licht für diese Stelle des Athenäus, die dessen Erklärer nicht recht verstanden haben.

1) Num. Mus. Pisan. tab. 23. 47. 54.

2) Mus. Etrusc. tab. 167.

3) Tesoro. Britan. t. 1. p. 231.

4) Descr. of the East, vol. 2. part. 2. p. 171.

5) [Ist ohne Zweifel ein Nimbus.]

6) Spanhem. de præst. num. t. 1. p. 104.

## II.

[Numero 19 u. 20.]

Schwer ist die Bedeutung der beiden Basreliefs Numero 19 und 20. Allein ich schmeichle mir, sollte ich auch nicht den wahren Sinn getroffen haben, mit Verzeihung, weil ich das Wahrscheinliche aufgefunden habe. Das erste Basrelief findet sich im Palaste Albani zu Rom; das andere in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani; beide von zwei Grabkisten abgesäget. In beiden sieht man eine bärtige, mit dem halben Obertheil nackte Figur, auf einem Bette liegend, mit dem Ellenbogen auf die Kopfkissen gestützt, und in der Stellung, die sowohl der Vers des Ovidius:

*Cum jacet in dextrum semisupina latus,*  
 anzeigt, als die griechische Redensart: *τον αγκωνα* *δειναι*, <sup>1)</sup> und *ορθεισθαι ἐπ' αγκωνος*, <sup>2)</sup> imgleichen *διαγκωνισσασθαι*. <sup>3)</sup> Auf demselben Bette sitzt eine Frau, und hat die Füße auf einen Schemel. In dem ersten dieser Kunstwerke hebt sie sich noch mit der linken Hand den Schleier vom Gesicht auf, und ihr zur Seite steht ein Pferd.

In der männlichen Figur meine ich eine Gottheit zu entdecken an der Majestät des Gesichts, an dem Haupt- und Barthaar, und an der Nacktheit nach Heldensitte, wie die Götter pflegten abgebildet zu werden. Dennoch fehlt dieser Figur jedes Attribut, das uns eine Spur zur leichtern Erklärung geben könnte; so wie auch an der weiblichen Gestalt alle Abzeichen mangeln, woran sie zu erkennen wäre, außer dem Schemel, der bei fabelhaften Abbildungen fast

1) Eurip. Cycl. v. 560.

2) Il. K. X. v. 80.

3) Suid. v. *διαγκων*.



immer die Anzeige einer Gottheit ist. Auch könnte man diesen Rang der Figur schon aus dem genauen und ruhigen Umgange mit der andern Figur schließen, welcher sie völlig zu gleichem Range mit erhebt; den Sterbliche durften ihre Augen nicht furchtlos oder ungestraft aufheben, eine Gottheit anzusehen.<sup>1)</sup> Nur das Pferd, das auf den ersten Blif die Bedeutung dieser Kunstwerke noch dunkler macht, gibt einiges Licht, um sie aufzuklären.

Nach dem geflügelten Pferde Pegasus gibt es kein berühmteres und mehr besungenes Pferd in der Mythologie, als das, welches Arion hieß. Die Fabel erzählt, daß Ceres, um Neptuns verliebten Nachstellungen zu entgehen, sich in eine Stute verwandelt; der Gott darauf auch Pferdesgestalt annahm, und so seinen Willen erreichte. Die Geburt aus dieser Begattung war das Pferd Arion, das mit der Fähigkeit zu reden begabt war. Die beiden Göttereltern Arions sind vielleicht die auf den beiden Kunstwerken; und die Mähne des Pferdes auf dem ersten Marmor bei dem Bette, worauf die beiden Figuren sitzen, scheint eine gewisse Vertraulichkeit anzudeuten, wie sie zwischen Kindern und Eltern ist.

Die vermuthliche Ceres hebt den Schleier in die Höhe, wie die Bräute nach vollzogener Ehe. Das Bette würde also das Hochzeitbette, von den Römern *genialis* genant,<sup>2)</sup> sein, über welches man einen besondern *Genius* annahm,<sup>3)</sup> der hier der

1) Callimach. hymn. in Minerv. v. 100. Conf. Bentleyi not. in Horat. l. 2. carm. 19. v. 6.

2) Festus, v. *genialis lect.* [Horat. epist. I. 1. 87.]

3) Menander ap. Plutarch. de animi tranquill. [t. 7. p. 853. edit. Reisk.] et ap. Clem. Alex. stromat. l. 5. p. 510. [Es ist in der Stelle des Plutarchus nur von einem Ge-

nakte Knabe mit der Schüssel in der Hand, dem Sinnbild der Genien, sein würde. Er könnte auch der Genius des Neptunus sein, der ihm bei Tisch aufwartete, wie Apollo den seinigen hatte, der ihm zu trinken reichte; <sup>1)</sup> und namentlich könnte es der junge Pelops sein, der, als die Götter in Lydien bei Tantalus, seinem Vater, schmausten, bei Tische aufwartete, den Neptunus zur Liebe entflamte, und nachher von ihm entführt wurde. <sup>2)</sup> Auch könnte diese Figur auf die Neigung, die der Verstorbene zu Pferden hatte, anspielen; die Figur ist gleichsam in der Stellung, als wollte sie dem Neptunus Hippus, <sup>3)</sup> das ist: dem Erfinder und Beschützer der Pferde, ein Trankopfer bringen.

Ceres hält auf einem Steine des florentinischen Cabinets <sup>4)</sup> das Pferd Arion beim Bügel; und man glaubt, daß die Frau mit dem Diadema, die sich an ein Pferd lehnt, in einem herculanischen Gemälde, das in bloßen Umrissen auf einen Marmortisch gezeichnet ist, denselben Gegenstand vorstelle. <sup>5)</sup>

Nimmt man diese Erklärung für wahrscheinlich an, so wird auch das Besondere, was sich auf dem zweiten Marmor findet, leicht werden. Dieses Denkmal hat Montfaucon bekannt gemacht, <sup>6)</sup> ohne daß er irgend einen Sinn daraus zu ziehen vermochte;

nius, der den Menschen von seiner Geburt an begleitet, die Rede.]

1) *Ælian. var. hist. l. 1. c. 20.*

2) *Pindar. Olymp. I. v. 71. Philostrate. icon. l. 1. p. 789.*

3) *Pausan. l. 7. [c. 21.]*

4) [*2 Kl. 5 Abth. 231 Num.*]

5) *Pitt. d'Erc. t. 1. tav. 3.*

6) *Antiq. expl. t. 3. pl. 58. p. 113.*

um es einigermaßen zu gebrauchen, stellte er es unter die Kunstwerke, worauf Figuren, die am Tische sitzen, abgebildet sind.

Der Pferdekopf von mehr als natürlicher Größe den man innerhalb eines Fensters sieht, hat dem genannten Sammler der Altertümer die größte Schwierigkeit gemacht; aber ich nehme ihn für den Kopf des in einen Stall geschlossenen Pferdes Arion an. Die vier weiblichen kleinen Figuren sind Nereiden, denen die Erziehung Arions aufgetragen war.<sup>1)</sup> Als die erwähnte Zeichnung von dem obengenannten Scribenten gemacht wurde, hatte die letzte dieser Nymphen ein Gefäß auf dem Kopfe, vielleicht mit Wasser, um das Pferd zu tränken; dieses Gefäß sieht man izo nicht mehr, es ist vermuthlich seit der Zeit abgesprungen. Ein solches Geschäft der Nymphen wird dem nicht ungewöhnlich vorkommen, der da weiß, daß Andromache für Hektors Pferde sorgte, und ihnen Wein zu trinken gab, wenn sie müde waren.<sup>2)</sup> Die Heldenfigur zwischen den vermuthlichen Gottheiten, die man in Montfaucons Zeichnung sieht, und die izo in dem Marmor, der gerade an der Stelle gebrochen ist, fehlt, mag etwa einer von den drei Besitzern des Pferdes gewesen sein. Der erste war, nach Homers Scholiasten,<sup>3)</sup> Kopreus, König von Alarte in Böötien, der das Pferd von Neptunus zum Geschenk bekam; er schenkte es dem Herkules, der es bei der Einnahme der Stadt Elis, und im Kampfe gegen Cyknus, den Sohn des Mars, gebrauchte; Herkules verschenkte es wieder an Adrastus, König von Ar-

1) Claudian. Panegy. de IV. Cons. honor. v. 555.

2) La. O. VIII. v. 187.

3) La. Ψ. XXIII. v. 346. Conf. Statii Theb. l. 6. v. 301.

gos, den einzigen der sieben Helden vor Theben, der sein Leben auf diesem Pferde gerettet hat.

Der Tisch vor dem Bette könnte gewissermaßen auf die Meinung der Alten Bezug haben, nach welcher alles, was von den Speisen des Tisches niederfiel, den Verstorbenen zukam und gehörte. <sup>1)</sup>

1) Athen. l. 10. [c. 7. n. 30.]

---



# S i e b e n t e s   K a p i t e l.

---

## D i a n a.

### I.

[Numero 21.]

Der runde Altar in der Villa Borghese, hier Numero 21, stellt Diana vor, in so weit sie Luna ist, das Auf- und Untergehen des Mondes, und das Gestirn, das vor ihr hergeht, und sie begleitet.

Es ist hier die Erscheinung dieses Planeten auf unsrer Halbkugel sinnbildlich ausgedrückt; er wird so zu sagen von dem Stern, der Venus heißt, verkündigt, welcher das erste Gestirn ist, das nach Sonnenuntergang am Himmel erscheint. In Ansehung dieses Aufgangs nannten ihn die Alten Hesperus,<sup>1)</sup> den Abend; und in Bezug auf diesen Namen sieht man ihn auf mehreren Kunstwerken als einen Jüngling mit erhobner Fackel, weil man ihn für den Sohn der Aurora und des Cephalus hielt.<sup>2)</sup> — Auf unserm Altare drückt diesen Stern das allein stehende Brustbild des Hesperus mit einer aufgehobnen Fackel aus. Derselbe Stern ist auch der letzte, der am Himmel verschwindet, wenn es Tag wird; und man kan also sagen, daß er die Morgenröthe, oder den Ausgang der Sonne verkündigt. In dieser Rücksicht hieß er Phosphorus, das ist: der das Licht oder den Tag bringt. Sein Verschwinden bei der Morgenröthe wird auf unserm Marmor

1) Cic. de nat. Deor. l. 2. c. 20. Plin. l. 2. c. 8. [sect. 6.]

2) Hygin. astron. c. 42,

mit der herabgesenkten Fabel, die auf der andern Seite des Denkmals ist, angedeutet.

Sowohl der Mond als die Sonne verbergen sich, nach dem Ausdruck der Dichter, in den Ocean, wenn sie von unserm Horizont verschwinden. Und dieses poetische Bild sieht man hier ausgedrückt an der Luna, die über einem ehrwürdigen bärtigen Kopfe ist, der den Vater Oceanus vorstellt, worin sich der Mond beim Untergehn tauchet, und worin die Fabel des Phosphorus auslöscht.

Das Abzeichen des Oceanus sind zwei Scheeren eines Meerkrebsses, die sich von beiden Seiten seines Kopfes über die Schläfe erheben, statt der zwei Stierhörner, welche die Dichter sowohl dem Oceanus<sup>1)</sup> als dem Neptunus beilegen.<sup>2)</sup> Mit denselben Krebs-scheeren sieht man den Kopf des Oceanus auf zwei Steinen in der Sammlung des Großherzogs von Toscana;<sup>3)</sup> auf einen der Köpfe stützt sich die Figur der Erde. Gori, der sich auf Fabrettis Ansehen verläßt, führet wie dieser zwei Bildsäulen im farnesischen Palaste als Abbildungen des Nils an, und sagt nur kurz, sie hätten die Scheeren auf dem Kopfe,<sup>4)</sup> die diesen Fluß bezeichneten. Aber, außer daß die farnesischen Statuen gar kein Attribut des Nils haben, so ist der Kopf der einen neu, und nach dem Kopf der andern als ein Gegenstück gearbeitet; und dieser andere ältere hat zwar auf der Stirn zwei Wurzeln, nur weiß man nicht, ob von Hörnern, oder von Scheeren. Und wenn man das letzte auch wüßte, so müßten sie, nach dem, was ich so eben gesagt habe, zwei Abbildungen des Oceanus sein. Die

1) Eurip. Orest. v. 1378.

2) Hesiod. scut. Hercul. v. 400.

3) Mus. Flor. Gemm. t. 2. tab. 2. n. 1. tab. 52.

4) Fabretti Columna Traj. c. 9. p. 304.

Krebsscheeren sieht man auch auf dem Kopfe eines Tritons; <sup>1)</sup> ferner an einer Art Kopf oder Masse in der Mauer unter dem gewölbten Gang der Kirche S. Maria zu Kosmedin. Auch die Flüsse haben dieses Attribut mit den Bildnissen des Oceanus gemein, wie die Figur des Jordans in einem alten Mosaico anzeigt; weil man glaubte, sie zögen ihren Ursprung aus dem Oceanus. <sup>2)</sup> Darum hat auch Amphitrite, des Oceanus Gemahlin, zum Abzeichen diese Scheeren auf dem Basrelief, das den Fall des Phaetons vorstellt, und als Numero 43 beigebracht ist.

Bei den Figuren des Oceanus sowohl als der Amphitrite scheinen zugleich diese Krebscheeren gewissermaßen sinnbildlich deren Herrschaft und Schutz über die Hafen des Meers anzudeuten; denn das Wort *χηλη*, im Plurali *χηλαι*, Krebscheeren, bedeutet auch die zwei Arme eines Ufers, beim Aeschylus *ποντιαὶ ἀγκαλαί*, die einen Hafen bilden, und die zwei in's Meer laufenden Dämme des Hafens, die sich wie solche Scheeren krümmen.

\* \* \*

Auf einigen Münzen der Insel Delos, und auf einem Basrelief im Kloster St. Paul vor der Stadt, sieht man Diana auf einem Wagen von zwei Ochsen gezogen; es waren die der Sonne gewidmeten Ochsen. <sup>3)</sup> Auf einem Sarkophag in der Villa Panfili, und auf einem Basrelief in der Villa Borghese ist der

1) Aringh. Rom. subterr. t. 1. l. 1. c. 10. p. 305. Ciampini vet. monum. t. 2. p. 78.

2) Dio Cass. l. 19. p. 845. Xiphilin. in Sever. p. 300. Casaubon. comm. in Strab. l. 3. p. 69. Conf. D'Orville in Charit. p. 116.

3) Odyss. M. XII. v. 322.

Abend eben so abgebildet. Nachgezeichnet ist diese Abbildung von Balthasar Peruzzi aus Siena, auf einem der größern Gemälde, das sich auf dem Boden eines untern Saales in der Farnesina befindet, wo der vierrädrige Wagen der Diana von zwei Ochsen gezogen wird. Die Ochsen scheinen sich allegorisch auf das homerische Wort *βελυτος* zu beziehen, welches mit Abend einerlei ist, und die Zeit bedeutet, da man die Ochsen vom Pfluge abspannet.

## II.

[Numero 22.]

In Bezug auf den vorhergehenden Altar fañ man unter Numero 22 das gegenwärtige Thongefäß in der vaticanischen Bibliothek betrachten. Man sieht auf dessen obern Theil die Sonne und den Mond angedeutet, auf einem vierspännigen Wagen, der auf einem Schiffe geht. Diese Vorstellungen sind der Gegenstand meiner Untersuchung; ich übergehe das, was auf dem Mittelstück des Gefäßes abgebildet ist, wegen der Ergänzungen und der von neuer Hand eingestifteten Figuren.

Die Figur der Sonne unterscheidet sich durch den Strahlenkreis, den sie um den Kopf hat; er ist ohne Zweifel der älteste, der sich auf Denkmalen findet. Den Mond erkennet man an den zwei Hörnern, die über dem Kopf hervorragen. Ferner stehen beide auf dem vierspännigen Wagen, welcher der Sonne eigen zu sein pflegt; wie den die Rhodier jährlich einen dieser Gottheit geweihten vierspännigen Wagen in's Meer stürzten.<sup>1)</sup>

Der Wagen unseres Gefäßes steht auf einem Ma-

1) Festus, v. octobr. equus.



chen, wie die Aegypter die Sonne vorstellten; 1) und Isis, oder Diana bei den Griechen, das ist: der Mond, die man in einer Figur in der Villa Ludovisi, wo der Kopf fehlt, an dem Gewande erkennt, das ihr unter der Brust ein Knoten zusammenhält, diese Isis hält den linken Fuß auf einem kleinen Nachen. Auf einem runden Fußgestelle in der Villa Mattei, ich meine das, worauf die Bildsäule der vorgegebenen Livia steht, richtiger der tragischen Muse, wie der Kothurn unter ihren Füßen anzeigt, auf diesem Fußgestelle, wo man einen ägyptischen Gottesdienst abgebildet sieht, ist gleichfalls eine kleine Figur in einem Schifchen. Selbst einer Bildsäule des Antinous war als Sinnbild seiner Vergötterung ein Schifchen beigelegt. 2)

Bei dem Gedanken, diese Gottheiten auf Schiffen wandeln zu lassen, scheint es, daß die griechischen Künstler diese Vorstellungsart von den Aegyptern angenommen haben, welche nicht blos der Sonne und dem Monde Nachen gaben, 3) sondern allen Göttern (wie man auf der isischen Tafel den Gott Apis in einem Nachen sieht), um ihre sanfte und leichte Bewegung auszudrücken. Numenius beim Porphyr will sogar durch dieses Bild das Schweben des Geistes Gottes auf den Wassern, das im ersten Buche Moses vorkommt, erklären. 4) Aus dieser allegorischen Lehre der Aegypter wird wahrscheinlich Thales, der in Aegypten reisete, seinen

1) Martian. Capella de nupt. philol. l. 2. p. 43.

2) Epiphan. in Anchora. n. 103. Conf. La Sena Cleombrot. p. 72.

3) Porphyr. ap. Euseb. præpar. Evang. l. 3. c. 3.

4) De Nymph. antr. p. 116. in fine.

Satz von der schiffsähnlichen Bewegung der Erde auf dem Wasser genommen haben.<sup>1)</sup>

Unser Rachen hat am Hintertheil das Zeichen eines Auges mit den Augenbraunen, das man gewöhnlich am Vordertheile findet. Das Auge mit allen seinen äussern Theilen zeigt sich am Vordertheil des Schiffs an der Columna Rostrata des C. Duillius auf dem Capitolio, und auf sechs andern Schiffsvordertheilen an einem Bierat, der ehemals zu S. Lorenzo außerhalb der Stadt, ize in dem Museo Capitolino ist. An allen diesen ist das Auge über dem Schiffsschnabel des Vordertheils selbst gebildet. Gleichfalls findet man Augen an dem Schiffsvordertheil auf einer syrakusischen Münze,<sup>2)</sup> auf einer andern von dem syrischen König Demetrius,<sup>3)</sup> und auf drei Münzen des Pompejus;<sup>4)</sup> bei einer derselben, die sich im farnesischen Cabinet befindet,<sup>5)</sup> hat man nicht begriffen, was dieses Auge sei, und es hat da die Gestalt eines kleinen Kreises mit Strahlen rund herum.

Fabretti bringt ein Schiffsvordertheil von dem genannten Bierat abgebildet bei,<sup>6)</sup> hat aber das Auge übergangen. So ist auch das Auge, das man sehr deutlich an dem Schiffsvordertheil auf einem Gemälde in dem herculanischen Museo sieht,<sup>7)</sup> in der Beschreibung des Gemäldes nicht bemerkt, und eben so wenig erwähnen es die Scribenten, die das alte Schiffs-

1) Seneca nat. quæst. l. 3. c. 23.

2) Goltz. Græc. tab. 3. n. 7.

3) Ib. tab. 38.

4) Num. Reg. Christ. tab. 1.

5) Pedrusi Tesor. Farnes. t. 6. tab. 1. n. 1.

6) Columna Traj. c. 4. p. 115.

7) Pitture d'Erc. t. 1. tav. 46.

wesen aufgeklärt haben; daher ich also glaube, daß dessen Bedeutung noch unbekant ist.<sup>1)</sup>

Wäre das Gefäß, wovon hier die Rede ist, ein ägyptisches Kunstwerk: so würde der Grund leicht anzugeben sein; das Auge würde sich auf den Osiris, den ägyptischen Gott der Sonne, beziehen, weil das Bild eines Auges die Hieroglyphe von dieser Gottheit war.<sup>2)</sup> Indessen habe ich ein gemaltes Auge an dem Vordertheil der italiänischen Feluken von Sicilien und Malta gesehen, ohne die Bedeutung davon erforschen zu können.

Zwei Pferde unseres vierspännigen Wagens, welche die Pferde der Sonne sind, werden von Mercurius am Baum gehalten. Man erkennet ihn an seinem Stabe (Caduceus), und an den beiden Flügeln am Haupte. Die Bedeutung geht auf den Planeten Mercurius, der beständig die Sonne begleitet, da die Geschwindigkeit in der Bewegung des einen Gestirns der des andern fast gleich ist. Die kleine Figur auf der andern Seite des Wagens, die man nicht recht erkennet, scheint mit Schild und Degen bewafnet zu sein; und könnte den Stern Mars vorstellen. Wollte man sie aber als eine

1) Weiß die Ägyptier Gott auf einem Schiffe fahrend vorstellen, so wollen sie damit die Kraft, die das Weltall lenket, vorbilden. Wie nämlich vom Schiffe abgesondert, im Hintertheile desselben, der Steuermañ am Haupttruder das Gesaunte lenkt, indem er ihm aus sich selbst den Anfang der Bewegung ertheilet: so hat im Anbeginne der Schöpfung die Gottheit die Grundursache der Bewegung unablässig in sie gelegt und fährt nun selbst mit auf dem Schiffe. (Jamblich. de myster. edit. Th. Gale, sect. 7. c. 2. p. 151.) Das Allsehende auszudrücken, bediente man sich des Auges als Einbild. (Clem. Alex. Strom. l. 5. c. 7.) Hug.

2) Macrobian. Saturnal. l. 1. p. 248.

weibliche Gestalt ansehen, so könnte man sie für die bewafnete (*ενοπλιος*) Venus halten, die mit entblößtem Schwert tanzte; wie auf dem Schild des Achilles bei Homer ein Chor Jungfrauen mit Schwertern an der Seite tanzte.<sup>1)</sup> Auf diese Art könnte es das Bild des Sterns oder Planeten Venus sein: des letzten, der vor der Morgenröthe verschwindet, und des ersten, der nach Sonnenuntergang erscheint.<sup>2)</sup> Von der gewöhnlichen Abbildung dieser Göttin in Waffen habe ich im siebzehnten Kapitel bei Numero 41 geredet.

Auf den beiden Handhaben des Gefäßes sind zwei Jünglinge gemalt, mit einem Kriegsschilde (*Paludamentum*), der ihnen über den Rücken fällt, und den Vorderleib nackt läßt. Ihr Kopf ist mit einer zugespizten Mütze bedeckt; sie halten den linken Fuß auf einem Schilde, indessen sie sich den Beinbarnisch an demselben Fuße befestigen. Die Mütze zeigt, daß sie Kastor und Pollux sind; und ihre Figuren scheinen, wie ein Theil statt des Ganzen, den Thierkreis, den die Sonne zu durchlaufen hat, anzudeuten.

Dasselbe Gefäß ist von Montfaucon herausgegeben;<sup>3)</sup> aber nach einer fehlerhaften Zeichnung; daher mußte er den wahren Sinn der Vorstellung noch mehr verfehlen. Er glaubte, die Figuren auf dem Wagen seien Ceres und Proserpina; er nimt die kleinen Flügel auf Mercur's Kopfe für Hörner, und hält ihn daher für einen Satyr, der das eine Pferd beim Zügel fasse, um sie springen zu

1) *Il. X. XVIII. v. 597.* [Die Jungfrauen dieses Chors hatten Kränze auf dem Kopf, und die Jünglinge trugen Schwerter an der Seite.]

2) *Olympiodor. in metcor. Aristot. p. 12.*

3) *Antiq. expl. suppl. t. 3. pl. 35.*



machen; er vergleicht die Mützen des Kastors und Pollux mit zugespizten Zuckerhüten, und verwandelt sie selbst in Diskobolos, da er den an ihrem Fuß befestigten Beinharnisch für einen Diskus ansieht.

## III.

[Numero 23.]

Auf dem Basrelief in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani, Numero 23, worin eine fehlende halbe Figur, wie auch im Kupferstich bemerkt worden, ergänzt ist, erkennt man die Göttin Diana an der Fasel; auch steht ihr als der Jägerin ein Hund zur Seite. Durch dieses letzte gleicht sie der Diana des Kallimachos, deren Hund mit gespizten Ohren steht, aufmerksam auf ihren Ruf,<sup>1)</sup> wie der Hund dieses Kunstwerks ausgedrückt ist. Ferner erkennt man unsere Diana an dem langen Gewande, welches in vielen andern Abbildungen von ihr aufgeschürzt zu sein und ihr bis an's Knie zu gehen pflegt;<sup>2)</sup> eine Kleidung, die sie vom Jupiter sich ausbat, um schnell das Wild verfolgen zu können.<sup>3)</sup> Mit einem so aufgeschürzten Kleide wird Atalanta gemalt;<sup>4)</sup> und Opyianus verlangt ein solches für die Jäger.<sup>5)</sup> Doch findet sich auch Diana im langen unaufgeschürzten Kleide, sowohl auf geschnittenen Steinen, als in Marmor. In der Villa Mattei sieht man

1) Callim. hymn. in Del. v. 230.

2) Prudent. Stephan. p. 156.

3) Callim. hymn. in Dian. v. 11.

4) Philostrate. jun. Icon. 15. p. 887.

5) Cynege. l. 1. v. 97.

zwei Bildsäulen dieser Göttin mit dem Gewande bis auf die Füße reichend; und eine andere ähnliche Diana steht im Gärtchen des borghefischen Palastes; doch die schönste von allen langbekleideten Dianen ist in der Villa Panfili.

Ich bemerke hier im Vorbeigehen, daß der gelehrte La Cerda in seinem Commentar über Virgils Aeneis, bei der Erklärung der Worte *nuda genu* von der Venus,<sup>1)</sup> den Ausdruck des Sophokles *ὑπαίον μνηρόν* anführt, aber seine Bedeutung nicht recht trifft. Er gibt es durch *clathratum* aut *fenestratum femur*, und nimt im Worte *ὑπαίον* eine metaphorische Redensart an; da er es in der Bedeutung einer bloßen Thüre nicht auf das Wort *μνηρόν*, Lende, anwendbar findet, so versteht er eine Gitterthüre darunter; ohne doch einen zusammenhängenden Sinn herauszubringen. Das Wort *ὑπαίον* bedeutet bei demselben Tragiker einen der draussen ist; von Ajax, der aus seinem Zelte gegangen war, sagt er: *ἄλλος ὑπαίον*.<sup>2)</sup> Dasselbe Wort findet sich oft beim Aeschylus;<sup>3)</sup> auch gebraucht es Euripides in demselben Sinne.<sup>4)</sup> Es ist gleichbedeutend mit *ὑπαίον*, das vom Hesychius und Suidas durch *ἐξωίον*, aussen, ausserhalb, erklärt wird; und mit *ὑπαίον* und *εἰς* als Adverbium genommen, bei dem angeführten Sophokles.<sup>5)</sup>

1) L. 1. v. 324. p. 66.

2) Ajax, v. [784.] Electra, v. [307.] Trachin. v. [534. 596.] Philoctet. v. 158.

3) Agamem. v. [786. 996.] Eumen. v. [804.] Choëph. [107.] Septem contra Theb. v. 68. [162.]

4) Andromach. v. 422. 952. Med. v. 217. Hercul. v. 343. Phœniss. v. 855. Alcest. v. 805. 814. 828.

5) OEd. Tyr. v. 690. Trachin. v. [1029.]

Nun zu unserm Kunstwerke zurück! Diana trägt daselbst eine lange Fasel, wie auf andern fast ähnlichen Basreliefs in derselben Villa. Die Faseln wurden ihr dem Eratosthenes zufolge beigelegt, in so fern sie Hekate war.<sup>1)</sup> In der rechten Hand hält sie eine Schale, λεβης,<sup>2)</sup> worein die andere geflügelte Figur einen Trank aus einem Gefäße, das προχοος, gutturnium hieß, gießet, d. h. libiret; auf dieselbe Art und in der nämlichen Stellung, wie auf den eben genannten ähnlichen Basreliefs eine geflügelte Gestalt, einer von Diana begleiteten Musa libiret.

Die Flügel bei der libirenden Göttin sind ohne irgend ein anderes Abzeichen oder Attribut nicht hinlänglich, sie für eine Victoria zu halten. Man findet Nachricht von einer Ceres, die ein Gefäß oder einen Becher trug, ποτηριοφορος, und welcher die Achajer eine eigene Verehrung bezeigten, wie ich oben bei Numero 16 angeführt habe. Dieses scheint hier zu passen; um so viel mehr, da man annehmen kan, als sei durch das Trankopfer sinnbildlich der Überfluß, den Ceres auf die Erde verstreut, angedeutet. Die Flügel bei der Ceres, wovon sich sonst kein Beispiel findet, können meine Vermuthung nicht entkräften; denn man weiß, daß alle Götter Flügel aus Furcht vor Typhon annahmen, wie ich anderwärts bemerkt habe.<sup>3)</sup> Hält man indessen diese geflügelte Gestalt für die Abbildung der Sieggöttin, so kan man dieses Gefäß als eine Anspielung auf die Libationen ansehen, die den Göttern zur Dankagung für glückliche Kriegsläufe gebracht wurden.

1) Steph. de urb. v. Αἰθιοπίων. Conf. v. Βασκίος.

2) Pollux, l. 6. segm. 92.

3) [Im 1 Kapitel des 1 Abschnitts.]

In den morgenländischen Sprachen ist selbst das Wort Gefäß, *situla*, ein sinnbildlicher Ausdruck statt Sieg.<sup>1)</sup>

Die verstümmelte Gestalt schien *Bakchus* zu sein, und ist als solcher ergänzt worden. In den orphischen Gesängen wird er als der Sohn der *Ceres* angegeben, unter dem Namen *Bakchus*; <sup>2)</sup> und *Pindar* nennt ihn *παρθρον Δαματρεος*, den Besitzer der *Ceres*.<sup>3)</sup> Die genaueste Verbindung zwischen ihnen erscheint auch aus einer Inschrift: dem *Bakchus*, der *Ceres* und der *Proserpina* geweiht; und aus dem gemeinschaftlichen Namen *Liber* und *Libera*, den *Bakchus* und *Ceres* führen.<sup>4)</sup> Darum sieht man auch auf einer Graburne *Bakchus* der *Ceres* zur Seite.<sup>5)</sup> Dem widerspricht nicht, was ein griechisches Sängedicht sagt: daß *Ceres* keine Freundschaft mit der Trunkenheit halte.<sup>6)</sup>

Die erwähnte Graburne erinnert mich an einen Fehler, den ein berühmter Akademiker<sup>7)</sup> bei der Gestalt einer Nymphe begangen hat, die auf demselben Marmor die Pferde am Wagen der *Ceres* beim Zügel hält. Diese Nymphe schien ihm, wegen ihres aufgeschürzten Gewandes, ein Mann zu sein, und zwar namentlich *Dionysos*, einer von den vier Personen, die *Ceres* selbst zu Vorstehern über die Feierlichkeit ihres Festes einsetzte.<sup>8)</sup>

1) Schulten. comment in prov. Saloni. c. 20. p. 224.

2) Ap. Clem. Alex. admon. ad Gent. p. 13.

3) Isthm. VII. v. 3.

4) Lipsii comment. in Tacit. p. 109. [*Libera* ist *Proserpina* nicht *Ceres*.]

5) Montfaucon. Antiq. expl. t. 1. pl. 45.

6) Suid. v. *αμπεροφια*.

7) Boze, descript. d'un tomb. p. 656.

8) [Die libirende Figur auf dem Marmor Numero 23 ist



## IV.

[Numero 24.]

Das Gewand der verstümmelten Figur im vorhergehenden Basrelief, eben so ausgebreitet und entfaltet, als bei der Figur auf diesem geschnittenen Steine Numero 24, aus der Sammlung des Herrn Thomas Jenfins zu Rom, und die kleine Diana mit zwei Fackeln sind die Ursachen, warum ich diesen Stein hier herseze. Er wurde vor nicht langer Zeit entdeckt, und ist in einem goldenen Armband eingefast, welches wie der Stein selbst sehr gut erhalten ist.

Es ergibt sich aus diesem Steine ein neuer Beweis, um Gori's Meinung zu unterstützen, der eine ähnliche Gestalt auf einem geschnittenen Steine in der Sammlung des Großherzogs von Toscana für den Narcissus erklärt.<sup>1)</sup> Er schloß dieses aus der Stellung des Herabsehens, gleichsam um sich im Wasser zu bespiegeln. Unser Stein bringt diese Vermuthung zur Gewißheit, durch den Wassertrog, der sich zu den Füßen der Figur findet, und den ein Löwenkopf, wodurch das Wasser ablaufen kan, noch deutlicher bezeichnet. So pflegten die Öffnungen der Wasserbehältnisse zu sein;<sup>2)</sup> und so sieht man auf einem Käfer, in der Sammlung des Herzogs Caraffa Moja zu Neapel, das Wasser aus einer Quelle hervorkommen, woraus Herkules schöpft. Man hat

unbezweifelt eine Victoriola, und die zum Bacchus ergänzte Gestalt war ursprünglich was anders. Man sehe vorzüglich Zoega's Erklärung und Ansicht. (Bassirilievi tav. 99.) Böttiger (De anaglypho, etc. ante Longini edit. Lips. 1809.) möchte in dieser und ähnlichen Basreliefs etwa Dyer eines Siegers in der Musik sehen.]

1) Mus. Flor. Gemm. t. 2. tab. 36. n. 2.

2) Vitruv. l. 3. c. 3. l. 7. c. 5.

in einem wasserspielenden Kopfe, auf einer Münze der Stadt Gelsa in Spanien, sogar den Fluß Ebro vorgestellt zu sehen geglaubt.<sup>1)</sup> Der Trog auf unserm Stein bedeutet das Wasser, worin Narcissus seine Gestalt sah.

Des Narcissus Neigung zur Jagd ist durch die kleine Figur der auf einem Felsen stehenden Diana angedeutet, unter welcher sich ein Hirschkopf zeigt. Es war gewöhnlich, Köpfe dieses Thieres an die Tempel dieser Gottheit zu befestigen, wie Plutarchus an einer Stelle in seinen Schriften sagt;<sup>2)</sup> und bestätigt wird es durch den Hirschkopf, der, auf einem Basrelief im Palaste Spada, mitten am Unterbalken der Thüre eines Dianatempels ist.

Der kleine Amor auf dem Stamme des Brunnens zeigt entweder die Liebe der Nymphe Echo zum Narcissus an, oder diejenige, die er zu seiner eignen Gestalt bekam, als deren Bild von der Oberfläche des Wassers zurückgeworfen, und von ihm für das wahre Bild eines andern schönen Knaben gehalten wurde.

An dem Baume sieht man seinen Hut hängen, den Gori für einen Schild nahm; er gleicht einem thessalischen Hute, der καυτια hieß. Ein Hut von dieser Gestalt, der einem Sonnenschirm glich, hieß gemeiniglichβολια, von seiner Ähnlichkeit mit dem Dache eines runden Gebäudes.<sup>3)</sup> Man halte den Hut auf diesem Stein nicht für überflüssig hinzugehan; er bezeichnet die Weichlichkeit, wie Casaubonus zu einer Stelle des Dichters Antiphanes beim Athenäus anmerkt, wo der weiche Hut, παιδιον ἀπαλον, mit in die Beschreibung eines Bärtlings kömt.

1) Rec. des Med. de M. Pellerin, t. 1. p. 4.

2) [Quæst. Rom. t. 7. p. 72. edit. Reisk.]

3) Pollux, l. 7. segm. 174. Eustath. ad Odyss. X. XXII, p. 1934.

## Achtes Kapitel.

---

### Nemesis.

[Numero 25.]

Nemesis, oder nach Plato die Göttin der austheilenden Gerechtigkeit, <sup>1)</sup> die Verkünderin der Gerechtigkeit, die Tochter des Schicksals, findet sich häufig auf Münzen, <sup>2)</sup> und auf geschnittenen Steinen; <sup>3)</sup> aber einzig ist ihre kleine marmorne Bildsäule in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani, hier unter Numero 25.

Diese Figur war vor ihrer Ergänzung ohne Kopf und rechten Arm, imgleichen ohne Flügel, nach Art der ältesten Bildnisse der Nemesis. <sup>4)</sup> Es war also kein ander Abzeichen da, um sie zu erkennen, als das Heraufziehen ihres Gewandes über die Brust mit der linken Hand; in welcher Stellung man beständig diese Gottheit abgebildet findet.

Der geheime Sinn des mit der Hand zusammengefaßten, und zur Bedekung nicht allein der Brust, sondern auch des Gesichts, heraufgezogenen Gewandes, ist wohl die heimliche Kraft der Gerechtigkeit, die Nemesis ausübt. Oftmal zögert sie zu erscheinen, und die Verbrecher zu strafen, so daß sie die-

1) De leg. l. 4. p. 417.

2) Buonarr. osserv. sopra alc. med. p. 223.

3) [Beschreib. d. geschnitt. Steine, 2 Bd. 17 Abth. 1810 Num.]

4) Pausan. l. 1. [c. 33.]

selben gar zu vernachlässigen und zu vergessen scheint; aber hernach ergreift sie dieselben, wenn sie es am wenigsten vermuthen, und überhäuft sie nach Verschuldung mit Strafen, die den Verbrechen angemessen sind. Zugleich wird dadurch sinnbildlich der Ursprung der Nemesis ausgedrückt; denn sie heißt bei Einigen eine Tochter der Nacht.<sup>1)</sup>

Der Nemesis Arm, welcher auf solche Art das Gewand in die Höhe hebt, bildet das Maß ab, das die Griechen πυγών und πηχυς, eine Elle, nannten;<sup>2)</sup> man nahm es vom Ellenbogen bis zum mittlern Gelenk der Finger. Diese Stellung fañ die genaue Belohnung andeuten, womit die göttliche Gerechtigkeit die Handlungen der Sterblichen abmißt; wie uns die Worte lehren: ὑπο πηχυν αἰεὶ βίον κρᾶταις, die man von derselben Göttin in dem Liede eines alten ungenannten Dichters liest, welches nach dem Schall der Leier pflegte abgesungen zu werden.<sup>3)</sup> Diese Worte finden sich in einer alten Handschrift auf folgende Art verbessert:<sup>4)</sup>

Ὑπο πηχυν αἰεὶ βίον μετρεῖς.

Immer mißest du das Leben mit der Elle. Doch war dieses der Nemesis in einem griechischen Singedicht zugeschriebne Maß kein wirklicher Stab,<sup>5)</sup> den sie in Händen trug, wie Bonaventura Vulcanius,<sup>6)</sup> Meinesius,<sup>7)</sup> Rüster,<sup>8)</sup> und die

1) Hesiod. Theogon. v. 223. Pausan. l. 7. [c. 5.]

2) [Analecta, t. 2. p. 292. Conf. p. 367.]

3) Synes. epist. 94. p. 235. et ex eo Suidas v. Νέμεσις.

4) Mém. de l'Acad. des inscr. t. 5. p. 187.

5) [Analect. l. c. et Jacobsii not.]

6) In epigr. ad Callim. hymn. Cer. v. 57.

7) Var. lect. l. 3. p. 573 — 574.

8) Not. in Suid. v. ὑπο πηχυν.



herculanischen Akademiker behaupten; <sup>1)</sup> den nirgends findet sich eine Abbildung von ihr, die ein wirkliches Maß in Händen hielte.

Bei Ergänzung dieses Bildes suchte man einen passenden Kopf, der den fehlenden ersetzen könnte; unter vielen andern fand man einen gethürmten mit der Größe am besten übereinkommend. Auf den ersten Anblick schien er den Gelehrten nicht schicklich zu sein; allein eine große Münze des Macrinus zeigt, daß die Thürme eben sowohl der Nemesis als der Cybele zukommen. <sup>2)</sup>

Um den aufgesetzten Kopf mit dem Bilde, das der angeführte Dichter uns von der Nemesis gibt, und mit der Vorstellung dieser Göttin auf den meisten geschnittenen Steinen völlig übereinstimmend zu machen, würde weiter nichts fehlen, als daß man den Kopf etwas mehr vorwärts beugte, damit sie herunter und gegen die Brust zu sähe. Der Dichter des angeführten Liedes sagt:

ΝΕΥΕΙΣ δ' ὕπὸ κολποῦ αἰεὶ κατὰ σφῆνιν.

Immer bliken deine Augen zum Busen  
herab.

Mit diesem nachdenkenden Blicke malt er die Göttin, welche die Art, gerechte Handlungen zu belohnen und die Beleidigungen zu rächen, bei sich überdenkt.

Ich will hier nicht von andern Sinnbildern der Nemesis reden, die nicht zu der kleinen hier von mir angeführten Bildsäule gehören; ich schränke mich bloß auf den Zweig ein, den dieselbe Gottheit, mit großen Flügeln auf dem Rücken, auf einem

1) Pitture d'Erc. t. 3. tav. 10. p. 52. n. 10. t. 4. p. 252. n. 4. [Auch Herder behauptet, daß ein wirklicher Maßstab ihr Attribut sei.]

2) Buonarr. l. c.

Stein des floreschen Kabinetts hält. <sup>1)</sup> Dieser Zweig kam von einer Esche, *μελεα*, *fraxinus*, fein; <sup>2)</sup> wie der, den man in der Hand der Nemesis von Phidias sah; <sup>3)</sup> vielleicht in Anspielung der Härte dieses Holzes, woraus die Alten ihre Lanzen machten, <sup>4)</sup> auf die unbeugsame Härte dieser Gottheit. Der ergänzte Arm unserer Figur hält diesen Zweig.

Die Nemesis des Phidias hielt in der Hand auf einer Schüssel einige Gestalten von Äthiopiern; über deren Bedeutung Pausanias gesteht im Dunkeln zu sein. Ich gebe mich nicht für den Meister dieses Scribenten aus; aber, wenn es erlaubt ist, Vermuthungen vorzutragen, so scheinen mir diese sinnbildlichen Gestalten auf das Beiwort *αμύμων*, untadelhaft, das Homer den Äthiopiern gibt, <sup>5)</sup> Bezug zu haben. Man kann wohl annehmen, Phidias habe Günstlinge der Nemesis abbilden wollen, die, rein von Verbrechen, ihrer Belohnung würdig wären.

Diese Göttin, die man als Demüthigerin des Stolzes und Bestraferin des Übermuthes der Menschen ansah, erhielt von den Alten einen Religionsdienst gegen den Stolz. <sup>6)</sup> Dieser Gottesdienst bestand, wie Seneca uns lehrt, <sup>7)</sup> in Handlungen der Demuth und der freiwilligen und eingebildeten Armuth. Es

1) [M. a. D.]

2) [Nach Hesychius v. *Παρθενία Νεμεσις μελεα*, Äpfelreis. Man vergleiche G. d. R. 9 B. 2 R. 17 S. Note.]

3) Pausan. l. 1. c. 33.

4) Il. Ψ. XX. v. 277. Ovid. metam. l. 10. v. 93. Eustath. in Il. B. II. p. 282.

5) [Il. A. I. v. 423.]

6) Macrobi. Saturnal. l. 1. c. 22. p. 250.

7) Epist. 20.

übte ihn auch der Kaiser Augustus aus, der nach Suetons Erzählung jährlich einen Tag dazu bestimmte, um den Armen zu spielen; er reichte die hohle Hand (*cavam manum*) hin, wie um Almosen zu empfangen.<sup>1)</sup> In derselben Stellung und mit einer so gehöhlten Hand ist eine Bildsäule in der borghefischen Villa vorgestellt; man hält sie irrig für eine Abbildung des berühmten Belisarius, der, wie man will, zur äußersten Armuth soll gebracht worden sein, daß er einen Obolus Betteln mußte, um sein Leben zu fristen. Ich lasse mich hier nicht auf das ein, was schon von Andern gegen diese Erzählung, die bloß seinen Ruhm anzuschwärzen erfunden ist, beigebracht worden; ich behaupte nur, daß diese Bildsäule, obgleich von niederm Range, zu gut für die Kunst sei, womit man in Belisars Zeiten die Bildhauerei trieb; und daß sie das Bildniß einer viel frühern Person sein dürfte, die sich etwa in der demüthigen Stellung hat wollen abbilden lassen, um nicht den Born der Nemesis zu reizen, und um dieselbe zu versöhnen.

1) [In. Aug. c. 91. Dio Cass. l. 54. c. 4 et 35.] Conf. Cassaubon, ad Sueton. l. c. p. 125.



## Neuntes Kapitel.

---

### Die Keuschheit.

[Numero 26.]

Der Nemesis Freundin, die Aratus Δίκη, Gerechtigkeit,<sup>1)</sup> und Ovidius Astræa nennet, war die Keuschheit; indem sie bei Homerus jene andere Gottheit begleitet.<sup>2)</sup> Sie verließ mit Astræa den Umgang der Menschen, und entfloh von der Erde, die voll Ungerechtigkeit war, und von welcher sie beide waren beleidigt worden.<sup>3)</sup> Dieses dichterische Bild von dem Verderbniß der Menschen, die sich von jeder Scham und Achtung vor den Göttern und vor sich selbst losgerissen hatten, scheint mir figürlich auf dem Basrelief Numero 26 ausgedrückt zu sein. Es befindet sich nicht mehr zu Rom und schien mir, so viel ich aus der Zeichnung, woraus ich es genommen habe, schließen könnte, von gebräutem Thone zu sein.

Die Keuschheit auf diesem Kunstwerk unterscheidet sich von der Keuschheit auf Münzen durch die Flügel; und sowohl die Bewegung der rechten Hand, als der weggewandte Kopf —

1) Phænom. v. 101.

2) Il. Γ. III. v. 122.

3) Hesiod. op. et dies. v. 197. 500. Ovid. metam. l. 1. v. 150. Lipsii lect. antiq. l. 2. c. 18. p. 130.



*Illa solo fixos oculos aversa tenebat — 1)*

zeigen Widerwillen gegen das, was sich ihrem Blicke darbietet, und Born, einen Gegenstand zu sehen, den die Scham zu verbergen befiehlt. Ihr Blick ist verschieden von dem Blicke der Göttin *Διὸν*, die mit einem strengen Auge abgebildet wird. 2)

Die mit einem Fuße knieende Frau scheint, der Keuschheit eine spöttische Verehrung zu erzeigen, indem sie ihr unter Früchten und Kornähren einen Priapus zur Gabe darbringt; gleichsam als dem Gott desselben Namens, welchem, wie dem Gott *Terminus*, Früchte und Kuchen zum Opfer gebracht wurden, 3) wovon die letztern zuweilen die Gestalt eines Priapus nebst den andern Werkzeugen der Fortpflanzung hatten, und sodann männliche Kuchen hießen. 4) Man sieht diese Darbringung in einem von Ruthen geflochtenen forbähnlichen gelben Kästchen mit einem Priapus auf einem alten herculanischen Gemälde. 5) In Körben brachten die Menschen der ersten Zeiten den Göttern die Erstlinge ihrer Früchte dar, 6) und die ältesten Opfer bestanden in Erstlingen der Früchte. 7) Unter den Früchten unseres Kunstwerkes sind wahrscheinlich auch Feigen, die nebst einem Priapus an den Festen des *Bakchos* herumgetragen wurden. 8)

1) Virg. *Æn.* l. 6. v. 469.

2) Theodori Prodrum. l. 4. p. 153.

3) Dionys. Halic. antiq. Rom. l. 2. p. 128.

4) Aristoph. *Av.* v. 570. Athen. l. 10. [c. 11. n. 58.]

5) T. 4. tav. 14.

6) *Ὀδυσσ.* Δ. IV. v. 761.

7) Aristot. *ethic.* l. 8. c. 9.

8) Bentley's Dissert. upon the epist. of Phalar. p. 208.

Vielleicht ist es nicht unwahrscheinlich, daß diese Gestalt die Göttin der Unkeuschheit, *Αναιδεια*, vorstellt, welcher die Athener einen öffentlichen Gottesdienst erwiesen, und ihr sogar einen Tempel in der Stadt erbauten. <sup>1)</sup>

1) Suidas, v. *Σαος*.

---

## Zehntes Kapitel.

---

### Mars.

#### I.

Eine Bildsäule im borghesischen Palaste, mit dem Helm auf dem Kopf, und einem Ringe um das rechte Bein, veranlaßte mich, in der Beschreibung der geschnittenen Steine des stöschischen Kabinets<sup>1)</sup> zu verschiedenen Vermuthungen, die ich hier nicht wiederholen werde, da ich selbst damals nicht damit zufrieden war. Der Kopf dieser Bildsäule ist nackt, idealisch und bartlos; folglich entweder von einem Helden oder von einer Gottheit; wahrscheinlich stellt sie Mars vor, von dem eine Bildsäule mit Ketten an den Füßen [zu Sparta] war,<sup>2)</sup> in demselben Sinne, als weßhalb die Athener die Siegsgöttin ohne Flügel machen ließen; nämlich um ihres beständigen Schutzes zu genießen, da sie nie entfliehen könnte. Monnus hatte bei diesem Vers:

Χαλκῷ σφυγξὺν Ἀρηὰ κυβερνητὴρα σιδηρῷ,

Binde mit Erz den Mars, den Eisenver-  
herrscher,<sup>3)</sup>

ungezweifelt einen solchen Mars in Gedanken. Aus eben dem Grunde hielten die Tyrier den Herkules mit Fesseln gebunden;<sup>4)</sup> auch war Saturns Bild-

1) [Vorrede.]

2) Pausan. l. 3. c. 15. Aristid. orat. Isth. Nept. p. 46.

3) Dionysiac. l. 2. p. 46.

4) [Wie Curtius erzählt.]

säule zu Rom mit Ketten angebunden, die blos am Tage seines Festes gelöst wurden.<sup>1)</sup> Will man übrigens nicht glauben, daß dieser Mars ein Beschützer irgend einer Stadt sei, so kan man sagen, er sei von den Söhnen des Alocus, dem Otus und Ephialtes, in Ketten gelegt.<sup>2)</sup>

## II.

[Numero 27.]

Der auf dem Basrelief Numero 27 abgebildete Ehebruch des Mars mit der Venus<sup>3)</sup> ist edel und mit solchem Anstand ausgedrückt, daß diese Fabel auch die besorgteste Schamhaftigkeit nicht beleidigen kan. Vulcanus hebt eine Decke auf, die das Mez vorstellt, worin er die beiden Verliebten fing; und zeigt auf die Art allen Göttern die Untreue seiner Gattin, und das ihm von Mars angethane Unrecht. Diesen sieht man voll Verwirrung und Scham; indessen Venus, auf die andere Seite gewandt, in einer Stellung, als wolle sie sich das Gesicht mit dem Schleier bedecken, dem Mercurius Vorwürfe zu machen scheint, daß er seine gewöhnliche Achtsamkeit bei seinem Amte hintangesezt, und sie nicht zu rechter Zeit gewarnt habe.

Der Künstler hat sich die Freiheit genommen, Juno mit hereinzubringen; sie steht dem Jupiter zur Seite, und hat eine Art von kurzem Repter in der Hand. Dieses ist gegen den ausdrücklichen Bericht Homers, welcher sagt, daß die Göttinnen

1) Macrob. Saturnal. l. 1. c. 8. p. 184.

2) Iliad. E. V. v. 385.

3) [In der Villa Borghese, wo aber Boega diesen Marmor umsonst aufsuchte.]



nicht erschienen, und aus Scham jede in ihrer Wohnung blieb.<sup>1)</sup> Doch könnte die besondere Gestalt des Scepters, den diese Göttin hält, und der einer Geißel oder Peitsche gleicht, vielmehr Bellona, des Mars Begleiterin, anzeigen;<sup>2)</sup> denn diese wurde mit einer Peitsche abgebildet,<sup>3)</sup> wie Mars selbst beim Aischylus eine doppelte Peitsche hat.<sup>4)</sup> Homer legt an zwei Stellen dem Jupiter eine Peitsche bei.<sup>5)</sup> Mit derselben Freiheit hat der Bildner des folgenden Basreliefs Numero 28 die Cybele, Rhea oder Erde, nebst andern Göttinnen erscheinen lassen.<sup>6)</sup>

Von den beiden kleinen Liebesgöttern —

*Concutit tædas geminus Cupido* <sup>7)</sup> —

bleibt der älteste unter der Decke, als wenn auch er wäre ertapt worden; er zeigt sich nicht weniger schamvoll als Mars selbst, wagt nicht die Augen aufzuschlagen, und erhebt die linke Hand, um sich das Gesicht zu bedecken. Er scheint die unerlaubte und wohlüstige Liebe anzudeuten, wie sich auch etwa in seinen großen ausgespreizten Flügeln zeigt, gleichsam seinen dreisten Flug in der Liebe abzubilden. Der andere jüngere Amor mit kleinen Flügeln und einer Fackel in der Hand, die vielleicht die Hochzeitfackel ist, scheint mit seinem furchtsamen Gesicht die keusche und rechtmäßige Liebe des Ehegatten der

1) [Odüss. O. VII. v. 324.]

2) [Die Figur ist offenbar, wie die Strahlenkrone zeigt, Helios.]

3) Virg. Æn. l. 8. v. 703. Lucian. l. 7. v. 568.

4) Agamem. v. [607.]

5) Il. M. XII. v. 37. N. XIII. v. 812.

6) [Es ist dort, wie man sehen wird, eine ganz andere Vorstellung.]

7) Senec. OEdip. v. 500.

Venus, bei dem man ihn gebildet sieht, vorzustellen.

Die Gestalt mit Fledermausflügeln scheint die Nacht abzubilden. <sup>1)</sup> Sie ist beim Euripides <sup>2)</sup> und andern Dichtern geflügelt; und hieß, wie ein dem Orpheus zugeschriebener Hymnus lehrt, auch Venus; <sup>3)</sup> darum hat sie der alte Künstler als Theilnehmerin an den Vergnügungen der andern Venus hieher gestellt. Sie flieht davon, sobald die Sonne diesen unerlaubten Handel entdeckt, <sup>4)</sup> und kehrt, nach dem Ausdruck des angeführten Hymnus, zur Unterwelt zurück. Vielleicht aber ist diese Gestalt der Dämon, welcher Gigron hieß (Τυγρων δαιμον τις αφροdisιχος), und der bei diesem Ehebruch sich hülfreich zeigte. <sup>5)</sup>

Mercurius, der hier eines seiner Ämter, nämlich das als Aufpasser und nächtlicher Wächter (οπωνητης νυκτος), verwaltet, empfängt die Nacht, dem Sommer zufolge seine Freundin. <sup>6)</sup> In ihrer Dunkelheit pflegt er die Menschen zu hintergehen und selbst die Gestalt der Nacht anzunehmen. <sup>7)</sup> Er sitzt da wie auf der Lauer, um die verliebten Freuden des Mars zu begünstigen. So pflegte er auch andern Göttern mit dienstfertiger Gefälligkeit beizustehen: er war der Sosias des Jupiters, als dieser sich in den Amphitryon verwandelte; und er brachte Venus zu den gewünschten Umarmungen des Anchises.

1) Virg. Aen. l. 8. v. 369.

2) Orest. v. 178.

3) Vers. 2. Θυμιαμα νυκτος.

4) Ovid. metam. l. 4. v. 171. Nonnus Dionysiac. l. 5. p. 111.

5) Eustath. p. 1599 et 1861.

6) Hymn. in Merc. v. 290.

7) Ib. v. 575 et 358.

Auf der andern Seite dieses Marmors scheint die Verlobung Vulcans und der Venus in Junos Gegenwart gebildet zu sein; diese Verlobung war, nach Plutarchs Behauptung, in einem Gedichte von Demodokus, einem Dichter des Alcinous, Königs von Phäacien, besungen.<sup>1)</sup>

## III.

[Numero 28.]

Denselben Gegenstand der Entdeckung des Ehebruchs von Mars und Venus sieht man auf dem folgenden Basrelief Numero 28, das zu Rom in der Galerie des Palastes Albani steht, abgebildet; aber auf eine andre Art vom Künstler gedacht. Venus, die nach dem, was man aus dem Kopfpuz schließen, und so viel man aus dem verderbten Gesichte sehen kann, nicht idealisch, sondern nach Ähnlichkeit einer bekanten und besondern Person gebildet ist, sitzt auf einem Bette, und hält mit der rechten Hand einen aufgeschwellten Schleier, der sich in der Luft ihr über den Kopf erhebt. Einen ähnlichen Schleier pflegt das Bild der Nacht zu haben, welche deßhalb der alte Dichter Bakchilides μεγαλοκολλπος, das ist: die mit dem aufgeschwellten Gewande oder Schleier, nennt;<sup>2)</sup> dieser Schleier der Venus scheint anzudeuten, daß die Handlung zur Nachtzeit vorging. Das einem Kanapee ähnliche Bette stützt sich auf Knaben, die sich auf die Kniee gebeugt haben,<sup>3)</sup> und mit beiden erhobnen Armen dasselbe halten; sie hießen ἐρμινες.<sup>4)</sup> Um

1) De musica [paulo post init. t. 10. p. 652. edit. Reisk.]

2) Schol. Apollon. Argonaut. l. 3. v. 437.

3) [Es ist nichts von gebognen Knieen in der Abbildung bei Winkelmann zu sehen, wohl aber in dieser hier.]

4) Odyss. O. VIII. v. 278. Ψ. XXIII. v. 198.

diese so gebildeten Bettfüße schlang Vulcanus heimlich das Netz, die Verliebten darin zu verwickeln. Die kleinen Gestalten erklären also das homerische Wort *ἐγμῆρες*, das man nothwendig als Füße verstehen muß, und nicht, wie Andere wollen, als Stangen oder Pfosten, die den Betthimmel tragen. Auf ähnlichen kleinen Figuren ruhet auf dem Fragment eines Cameo, wovon ich den Abdruck besitze, das Bette, worauf gleichfalls eine nackte Frau, wahrscheinlich Venus, liegt; neben dem Bette steht ein Kästchen, wovon man das Schloß, und ein darauf geworfnes Gewand unterscheidet, nebst einem kleinen Amor, der einen Fächer hält. Homers Scholiast will, <sup>1)</sup> daß diese *Herminen* vor Alters kleine auf diese Art gearbeitete *Mercurfiguren* (*Ερμῆς*) waren, als Anspielung auf diesen Gott, der, wie man glaubte, über den Schlaf gesetzt war und ihn verschafte. <sup>2)</sup> — Mars, jung und bartlos, mit dem Helm auf dem Kopfe, hat seine Rüstung nebst dem Schild unter sich, und Vulcanus steht hinter ihm, in einer Stellung, die anzeigt, daß er die Verliebten auf der That ertappt habe. Nahe bei ihm sieht man den *Mercurtus*; dann *Cybele*, auf einem Stuhle sitzend, mit zwei Löwen zur Seite, und von andern Göttinnen umgeben; hinter ihr erscheint *Apollo*, der diesen heimlichen Liebeshandel entdeckte. Der letzte der Gesellschaft war *Neptunus*, dessen ehemaliges Dasein man aus dem Meerungeheuer zu den Füßen der fehlenden Gestalt schließen kan; <sup>3)</sup> er war eine Hauptfigur in dieser Vorstellung, da er es beim Vulcanus auswirkte, daß die in dem Netze verwickelten

1) Ib. Ψ. v. 198.

2) Ib. Ω. XXIV. v. 4.

3) [Vielmehr *Okeanos*, den das Meerungeheuer ist kein



Verliebten befreit wurden.<sup>1)</sup> Von der andern Seite sieht man **Bacchus**, und zwar, was sonderbar ist, vom **Herkules** begleitet, der eine knotige Keule trägt. Die Erscheinung des **Herkules** bei dieser Scene kan ein Anachronismus scheinen, den der Bildner dieses Basreliefs begangen; da die fabelhaften Geschichten der Götter, und die zwischen ihnen geschehnen Begebenheiten vor dem Antheil, den sie an dem Ausgang der Belagerung von Troja nahmen, sich mit der Aufnahme des **Herkules** in die Gesellschaft der Götter endigten. Auch nennt **Homer** ihn eben so wenig unter den Gottheiten, die als Zuschauer dieses entdeften Ehebruchs herzukamen.

Unter dem **Herkules** sieht man **Tellus** (die Erde) in weiblicher Gestalt; sie trägt das Horn des Überflusses, und stützt den rechten Arm auf einen Ochsen, der bei den Agyptern das Sinnbild der Erde selbst war.<sup>2)</sup> Auf einem alten Gemälde, des **Herkules** Ringen mit **Antäus**,<sup>3)</sup> welcher jedesmal, wenn er die Erde berührte, neue Kräfte bekam, sieht man die Erde durch den einzigen Felsen, worauf ihre Figur sitzt, angezeigt; und ein Felsen, worauf die Göttin **Themis** in Numero 44 sitzt, kan anzeigen, daß sie eine Tochter der **Tellus** ist.<sup>4)</sup>

**Delp hin**, wie auf **Winckelmann's** Abbildung angegeben ist, und der noch übrige Theil der Figur des Gottes ist zu derb für einen **Neptun**.]

1) Ib. O. VIII. v. 344 et 359.

2) **Macrob.** Saturnal. l. 1. c. 19. p. 241.

3) **Sepolcr. de' Nason.** tav. 13.

4) [Der Autor hat den rechten Punkt bei Erklärung dieses Marmors, Numero 28, verfehlt, denn es ist darauf die Vermählung des **Kadmos** mit der **Harmonia** vorgestellt, wie **Boega** erwiesen hat.]

# Elftes Kapitel.

## Bellona.

[Numero 29.]

Alle bis izo als Bellona bekant gewordenen Abbildungen sind entweder Minerva, wie die angebliche Bellona beim Beger; <sup>1)</sup> oder Siegesgöttinnen, wie die Gestalten, die man auf geschnittenen Steinen oft auf zweispännigen Wagen sitzend und von andern Gottheiten begleitet sieht.

Die auf einem runden Säulchen stehende Gestalt, die ich hier unter Numero 29 nebst allem übrigen dieses Bruchstücks von einem Sarkophag, in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani, beibringe, ist nach den wahrscheinlichsten Anzeigen für Bellona zu erkennen; d. h. für die Göttin, die bei den Griechen Ενωω, Ερινυς, Δεα πολεμικη hieß, und zu den unterirdischen Gottheiten gerechnet wurde. <sup>2)</sup>

Die Gestalt auf unserm Fragment hält den Schild unter dem rechten Arme, und den Speer in der linken Hand, wie Statius sie vorstellt, der sie auch noch mit brennenden Fackeln erscheinen läßt. <sup>3)</sup> Etwas unter der Achsel tragen, hieß bei den Griechen: ὑπο μάλης φερεσθαι. <sup>4)</sup> Andere Abbildungen der Bel-

1) Thes. Brandenb. t. 1. p. 340. t. 2. p. 621.

2) Martial. l. 11. epigr. 85. Tertull. apolog. c. 9.

3) Theb. l. 4. v. 6 — 7. l. 7. v. 73. l. 11. v. 413. Achill. l. 1. v. 33.

4) Lucian. Dial. mort. Char. et Merc. §. 24. Pollux, l. 2. segm. 130. Conf. Eustath. in Odyss. l. IX. p. 1631.

Iona trugen eine Geißel, wie bei dem Basrelief Numero 27 angemerkt worden. Unsere vermuthete Bellona trägt, wie es scheint, ihren Schild auf diese Art, zum Zeichen eines Krieges, der bald ausbrechen wird. Deñ die römischen Soldaten trugen ihre Schilde so, wenn eine Meuterei angezettelt war; und sie nannten das *scuta perversa*.<sup>1)</sup>

Daraus, daß Bellona zu den unterirdischen Gottheiten gezählt wurde, läßt sich die Beziehung dieser Abbildung auf die Graburne eines Kriegers einsehen. Die Gestalt des nackten Mannes, mit erhobener rechten Lende, scheint ein Fanatiker oder Priester dieser Göttin zu sein; und die alte Frau, die einen Hahn über einen brennenden Altar hält — das gewöhnliche Opfer für Mars,<sup>2)</sup> vorzüglich bei den Spartanern<sup>3)</sup> — könnte eine Frau anzeigen, die der Bellona opfert.

Der Löwentopf ist der gewöhnliche Kopf, der sich an beiden Enden der Sarkophage findet.

1) Vales. not. in Ammian. l. 16. c. 9. p. 469.

2) Tristan, Com. hist. t. 1. p. 331.

3) Meurs. Misc. Lacon. l. 2. c. 1. p. 90.

---

# Z w ö l f t e s   K a p i t e l.

## V e n u s.

### I.

[Numero 30 u. 31.]

Zu den besondern Attributen der Venus gehört die ihr angenehme und geweihte Lilie,<sup>1)</sup> als die Blume, die mit Venus um die Farbe wetteifert.<sup>2)</sup> Man sieht sie mit dieser Blume in der Hand auf griechischen und etrurischen Denkmalen. Zu diesen gehört die sehr schöne Brunnenmündung mit den zwölf größern Gottheiten in dem Museo Capitolino, die oben unter Numero 5 steht; zu jenen ein dreieckiges Fußgestell zu einem der beiden marmornen Leuchter von vorzüglicher Kunst, im Palaste Barberini; hier unter Numero 30.

Die Göttin ist auf beiden Kunstwerken, wie die knidische Venus, vorgestellt;<sup>3)</sup> und auf dem Leuchter begleiten sie Minerva und Mars, die auf den beiden andern Seiten gebildet sind. Die Blume in der Venus Hand zeigt sie auch gewissermaßen als Schutzgöttin der Gärten, deren Bau bei den Römern,<sup>4)</sup> und so viel man aus einer Stelle des Philostratus schließen kan,<sup>5)</sup> auch bei den Griechen

1) Athen. l. 15. [c. 8. n. 30.]

2) Schol. Nicandr. Alexipharm. v. 404.

3) Plin. l. 36. c. 5. [sect. 4. n. 5.]

4) Varro de ling. Lat. l. 5. p. 46. Plin. l. 9. c. 19. n. 1.  
Lips. antiq. lect. l. 3. c. 1. p. 139.

5) Icon. l. 1. n. 6. p. 773.



unter ihrer Aufsicht stand. Darauf scheinen die der Venus ertheilten Beinwörter *ευκαρπος* und *λειωπος* <sup>1)</sup> zu gehen. Ihr zu Ehren waren auch Feste in der Weinlese angestellt, die *Vinalia rustica* hießen. In dessen, da das Wort *hortus*, griechisch *κηπος*, zweideutig ist, und auch für die weibliche Scham genommen wird, <sup>2)</sup> wie das Wort *πεδιον*, Feld, <sup>3)</sup> und *λειμων*, Wiese: <sup>4)</sup> so kan die genaunte Gartenaufsicht zugleich auch in einem andern etwas unsittsamen Verstande gedeutet werden. — Doch ist die Lilie kein ausschließliches Attribut für Venus allein: den man findet auch Juno mit dieser Blume in der Hand, <sup>5)</sup> an welcher sie sich sehr ergötzte; <sup>6)</sup> und auch der Göttin Spes dient diese Blume zum Sinnbilde. <sup>7)</sup>

Lanze und Diadema, die auf andern Abbildungen dieser Göttin erscheinen, sind die Attribute der himmlischen Venus und der cypriischen Venus, welche die Lanze trug, und daher *ερχεως*, die Lanzenträgerin, hieß. <sup>8)</sup> Doch pflegte diese Lanze keine *hasta pura*, das heißt, ein langes Bepter ohne Spitze, zu sein, sondern eine eigentliche Lanze, mit der Spitze nach unten gefehrt, wie man deut-

1) Plutarch. amator. [t. 9. p. 31. edit. Reisk.] Conjugal. præcept. [t. 6. p. 544. edit. Reisk. Die erste Benennung ist von Empedokles, die zweite von Sophokles.]

2) Eustath. in *Il.* E. V. p. 536.

3) Aristoph. *Lysistr.* v. 88.

4) Eurip. *Cyclop.* v. 168 — 170.

5) Tristan, *Com. hist.* t. 3. p. 98.

6) Clem. Alex. *pædag.* l. 2. c. 8. Constant. *Geoponic.* l. 2. c. 20.

7) [Beschreib. d. geschnitt. Steine, 2 Kl. 17 Abth. 1832 Num.]

8) Voss. *orig. Idol.* l. 2. c. 27. p. 163.

lich auf zwei geschnittenen Steinen des florentinischen Kabinetts steht. <sup>1)</sup>

Allein, was bei der Venus die größte Aufmerksamkeit verdient, ist ihr Gürtel (*cingulum Veneris*), den Homer *κεσος ιμας* nennet. <sup>2)</sup> Juno erbat ihn sich von Venus, um vor Jupiter mit mehr Reizen zu erscheinen, und um ihn heftiger zur Liebe zu entflammen; sie legte ihn, sagt der Dichter, um ihren Schooß an, das heißt: unter dem Nabel. <sup>3)</sup> Dieses zeigt sich klar an einigen Abbildungen der Venus, vorzüglich an der in Lebensgröße, die im Palaste Spada war; und an einer andern, die den Mars umarmt, in dem Museo Capitolino, deren Kopf ein Bildniß einer Kaiserin zu sein scheint.

Diese Bildsäulen der Venus haben zwei Gürtel: einen, der das Gewand unter der Brust zusammenhält, welcher *tænia*, *ταῖνις*, <sup>4)</sup> hieß; und den andern an der Seite und um den Bauch, genant *ζωνή*, *ζώνη*, *περιζώνη*, um das Gewand heraufzuziehen. Dieser zweite Gürtel, der bei andern Gottheiten oder Frauen nicht sichtbar ist, sondern durch den herabfallenden Theil des in Falten liegenden Gewandes bedeckt wird, scheint der zu sein, von welchem Homerus redet. Ubrigens ist der Vorwurf nicht ohne Grund, den Herr Martorelli einigen alten Scribenten macht: daß sie das Wort *κεσος* falsch verstanden und unrecht gebraucht haben, weil sie es als ein eigenes Hauptwort nehmen, da es beim Homerus ein Beiwort zu *ιμας* ist, und gestift bedeutet. <sup>5)</sup>

1) [2 Kl. 10 Abth. 557 — 558 Num.]

2) Il. Ε. XIV. [v. 214.]

3) [Ib. v. 223.]

4) Pollux, l. 7. segm. 65.

5) De regia Theca Calamaria, p. 153. Additam. p. 16.

Die von ihm getadelten Scribenten sind: Lucian,<sup>1)</sup> der h. Gregor von Nazianz,<sup>2)</sup> und Martial.<sup>3)</sup> Ich füge dazu noch den Verfasser eines griechischen Sängedichts<sup>4)</sup> auf eine nackte Venus, welcher ein Band von der Schulter herablief; dieses Band nennt der Dichter *κεσος*, und bedenkt nicht, daß dieser Gürtel nur einer bekleideten Venus zukommen kan. Die Venus dieses Sängedichts scheint einer nackten und bewafneten Venus in der Villa Borghese ähnlich gewesen zu sein; bei dieser läuft ein Gürtel, wie ein lederner Riemen, von der linken Schulter zur Seite herab, gleichsam das Degengehent vorzustellen.<sup>5)</sup>

Der von älteren und neueren Auslegern nicht verstandene Homerus hat manchen Kritiker über diesen Gürtel verwirrt, und unter andern Nigaltius,<sup>6)</sup> der die Meinungen der andern gesammelt hat. Homers Scholiast, der die Worte: *εγκαταθεο κολπῶ*, durch *κατακρυψον ιδιω κολπῶ*, verbirg ihn im eigenen Schooß, erklärt, scheint den Dichter an dieser Stelle nicht verstanden zu haben; auch glückt dem Eustathius die Aufspürung des wahren Sinnes der Stelle nicht besser, wegen der Ableitung des Wortes *κεσος*.<sup>7)</sup> Man sieht aus einem griechischen Sängedicht auf Venus,<sup>8)</sup> daß die spätern Griechen nicht wußten, an welchen Theil des

1) Deor. judic. p. 372.

2) In Julian. orat. 1. p. 229.

3) L. 6. epigr. 16.

4) [Analecta, t. 2. p. 460.]

5) [Man sehe G. d. K. 6 B. 1 K. 22 S. Note.]

6) Not. in Onosandr. stratagem. p. 137.

7) In Il. p. 425.

8) [Analecta, t. 2. p. 240.]

Leibes Homerūs der Venus den Gürtel anlegt; den der Verfasser des Singspruchs nennt den Gürtel unter der Brust  $\alpha\sigma\tau\omicron\varsigma$ . Der schon angeführte Nigaltius glaubt, dieser Gürtel sei ein Gewand; und Pridcaug nimmt diese Meinung an.<sup>1)</sup> Nonnus hat den Homer verstanden; daher legt seine Zuno den von der Venus erbetenen Gürtel um ihre Seiten.<sup>2)</sup>

Die Tānia, oder der obere Gürtel, der unter der Brust wegläuft, und fast bei allen Figuren, die ihn haben, unbedeckt und sichtbar ist, wird von einem neuern Kritiker, der keine alten Abbildungen zu Rathe gezogen hat, um den Nabel gelegt.<sup>3)</sup> In diese Gegend nun legt er den Gürtel des weiblich gekleideten Bacchus beim Nonnus,<sup>4)</sup> der doch die Lage so deutlich angegeben hat, daß es fast unmöglich ist, ihn falsch zu verstehen. Der Dichter sagt: Bacchus band sich den Gürtel um,  $\mu\epsilon\sigma\sigma\alpha\tau\iota\omega$   $\sigma\eta\delta\epsilon\iota$ , mitten um die Brust; demohngeachtet nimmt der Kritiker diese Mitte der Brust für den Nabel: hic ego medium pectus umbilicum interpretor. Denselben Fehler begeht er bei dem Gürtel der Nymphe Nicaea des nämlichen Dichters.<sup>5)</sup>

Nicht richtiger scheint die Idee gewesen zu sein, die sich Nikolaus Heinsius von dem Gürtel der Venus machte;<sup>6)</sup> wie man aus der Verbesserung schließen kan, die er bei der Stelle des Claudianus anbringen wollte, wo dieser Dichter von der Venus sagt:

1) Not. ad Marm. Arundel. p. 24.

2) Dionysiac. l. 42. p. 527. [Conf. Analecta, t. 3. p. 105.]

3) Dausqu. annot. in Q. Calabr. p. 246.

4) Dionysiac. l. 14. p. 257.

5) L. 15. p. 279.

6) Advers. l. 3. c. 4. p. 428.



Ora decet neglecta sopor; fastidit amictum  
Æstus. 1)

Er sezet das Wort *cestus* anstatt *æstus*, und glaubt, daß Venus, ob sie hier gleich von allen Kleidern in der Hitze des Tages entblößt beschrieben wird, doch den Gürtel um den Leib gebunden zurückbehalten hätte.\*

Dieser Gürtel der bekleideten Venus, und der andere unter der Brust befindliche, haben eine völlige Gleichheit mit den Gürteln, welche die Amazone Hippolyta bei Seneca dem Tragiker hat. Er sagt von dem Gürtel der Seiten:

*Aurata religans ilia balteus;*

und von dem unter der Brust:

— — *Nivei vincula pectoris.* 2)

Unter den Scribenten, von welchen Homerus in Absicht der wahren Gegend, wo Venus ihren *κεσος ἱμας* hinband, verstanden zu sein scheint, finde ich den Scholastiker Leontius, der in einem griechischen Singedichte zum Lobe einer Tänzerin sagt: sie hätte den *Cestus* der Venus unter den Seiten, *ὑπὲρ λαγόνων*, das ist: um die Seiten. 3)

1) Epithal. Pall. v. 6.

2) Hercul. fur. v. 542 et 544.

3) [Analecta, t. 3. p. 105.]

Numero 33 der Denkmale, eine Venus, die von Nymphen bedient wird, ist von Winkelmann in den Erklärungen übergangen worden. Das Bild scheint von einer Gemme genommen zu sein.]

## Dreizehntes Kapitel.

### Der Liebesgott.

#### I.

Die Hake, die Amor auf einigen tief oder erhöhten geschnittenen Steinen,<sup>1)</sup> und auf einigen Münzen des Septimius Severus hat,<sup>2)</sup> und die verschiedene Altertumsforscher für eine umgekehrte Fabel ansehen, muß man nicht für einen Einfall und ein bloßes Spiel der Einbildung der Künstler halten. Meines Bedünkens hat sie auf diesen Abbildungen eine tiefer liegende Bedeutung, und scheint das Bild einer Vorübung zur Ringerschule. Die jungen Athleten pflegten die Straße der Palästra mit der Hake zu bearbeiten; und vor Alters sah man im Capitolio die Bildsäule eines Jünglings mit der Hake, *rastrum*,<sup>3)</sup> in der Stellung, den Sand loszuhauen, um sich zu üben, und um sich zum Ringen und zu den andern gymnastischen Spielen vorzubereiten. Darum nahm Theokrits Agon die Hake, *καπὼν*, auf seiner Reise nach Elis mit, nebst zwanzig Schafen zur Verzehrung während seines Aufenthalts daselbst.<sup>4)</sup> Scaliger führt eine Münze von der Insel Eubios an, wo auf der Hauptseite ein Sphinx abgebildet war, und auf der Rückseite eine Hake mit dieser

1) Montfaucon. *Antiq. expl.* t. 1. pl. 113. n. 6. p. 180.

2) Vaillant *num. Imp. ær.* t. 1. p. 110. 116.

3) Festus, v. *rastrum*.

4) Casaubon. *lect. Theocr.* ad Idyll. 4. [v. 6. et Schol. ad l. 1.]

Unterschrift: ΛΑΜΠΡΟΣΧΙΟΣ, welches vielleicht der Namen eines berühmten Athleten von dieser Insel war, der Λαμπρος hieß. 1) — Doch will ich nicht läugnen, daß bei dem so abgebildeten Amor irgend eine andere Anspielung zum Grunde liegen könne; als, unter vielen andern, die auf Amor den Altersmann, in dem Verse des Nonnus:

Ἀσπορον ἤρως κόσμον ἔρως φιλοτητος ἀροτρευς. 2)

## II.

[Numero 32.]

Ferner befindet sich unter den Beiwörtern des Amors auch das Wort *claviger*, nicht von der Keule, die Amor auf einigen Marmorn und geschnittenen Steinen führt, wie z. B. auf dem Stein des stöschischen Kabinets, den ich hier unter Numero 32 meinen Lesern vorlege: sondern von Schlüsseln.

Von den schlüsseltragenden Gottheiten ist die bekannteste die dreigestaltige Hekate; und der Schlüssel, den sie trägt, scheint den zur Unterwelt zu bedeuten. Vielleicht heißt Hekate, der Hölle Richter, in derselben Bedeutung der Schlüsselträger, κληδεχος. 3) Nicht so bekannt ist dieses Beiwort bei der Sonne; 4) und bei Minerva, 5) die nach Aeschylus allein die Schlüssel zum Behältniß der

1) Animadv. in chron. Euseb. p. 47.

2) Dionysiac. l. 7. princ.

3) Muratori Inscr. p. 1321. Conf. D'Orvill. animadv. in Charit. p. 39.

4) Procli hymn. in Sol. v. 3. ap. Fabric. bibl. Græc. t. 8. p. 508.

5) Spanhem. observat. in Callim. p. 591.

Blize Jupiters finden könnte. <sup>1)</sup> Dasselbe Beiwort bekömmt Amor in einem orphischen Hymnus; allein Schwarz glaubte in seiner Abhandlung de Clavigeris, <sup>2)</sup> daß es da nicht in eigentlicher Bedeutung gebraucht sei. Er hatte nicht bemerkt, daß, ausser den von mir an einem andern Ort <sup>3)</sup> angeführten Stellen der Alten, dasselbe Beiwort dem Amor von Euripides in folgender Stelle seines Hippolytus beigelegt wird:

Ερωτα δε, τον τυραννον ανδρων,  
 Τον τας Αφροδιτας  
 Φιλτατων θαλαμων.  
 Κληδονον. <sup>4)</sup>

Diese Stelle erläutert genugsam jene beim Orpheus; und zeigt, warum Amor Schlüssel trägt; nämlich, um das Schlafgemach der Venus zu bewahren und zu öffnen, und dadurch den Genuß der Freuden der Liebe zu erhalten. Auch in Bezug auf die Schlüssel der Priester und Priesterinnen kömmt bei demselben Euripides der Schlüssel der dem Apollo heiligen Kassandra vor. <sup>5)</sup> — Amor auf unserer Gemme führt mit der linken Hand, wie Herkules, die Keule, und trägt in der Rechten einige Schlüssel, welche ein Ring zusammenhält. Die κλειδες, Schlüssel, bedeuten in der Sprache der Ephesier auch Kronen, wie uns der Scholiast des Euripides berichtet. <sup>6)</sup>

1) Eumen. v. 938.

2) S. 5.

3) [Beschreib. d. geschnitt. Steine, 2 Kl. 11 Abth. 730 Num.]

4) Vers. 538.

5) Troad. v. 257.

6) Ad Troad. v. 256.



## III.

[Numero 33.]

In diesem Werke kommen sehr wenig Gemmen vor, die blos idealisch und allegorisch sind; unter ihnen ist eine der schönsten der geschnittene Stein Numero 33, den Lord Hope in Engeland besitzt. Es ist darauf ein kleiner Liebesgott vorgestellt, der mit einer brennenden Fackel im Begriff des Entfliehens ist, indem er zugleich einen äusserst betrübten Knaben umarmt.

Diese nicht in der Fabel begründete Vorstellung könnte man vielleicht auf mehrere Arten erklären; die Gelehrten werden freies Feld finden, um ihren Scharfsinn zu üben. Indessen kan man sich einbilden, es sei hier die verliebte Leidenschaft vorgestellt, der keine wechselseitige Neigung entspricht, und die daher zur Verzweiflung gebracht ist, nachher aber von einem Strahl der Hoffnung getröstet wird.

Das Bild der verliebten Leidenschaft wäre dann der Knabe, der durch eine heftige Liebe entzündet davon eilet, weil er von dem Gegenstande seiner Glut und Schmerzen gleichsam verlassen ist. Er entflieht aber, halb in ein Gewand gewickelt, um die Feuchtigkeit und Kälte der Nacht anzuzeigen. Der eine der beiden andern Liebesgötter hat gleichfalls ein Gewand; und Sappho läßt den Amor mit einem langen purpurnen Gewande vom Himmel herabsteigen.<sup>1)</sup> Die Stellung des vorwärts gebeugten und gekrümmten Körpers ist dem Aristophanes zufolge denen, die eine Laterne tragen, eigen;<sup>2)</sup> sie gehen darum so, damit der Wind ihnen das Licht nicht auslösche, wie der Scholiast diese Stelle des

1) Ap. Polluc. l. 10. segm. 124.

2) Lysistr. v. 1004.

Dichters erklärt. 1) Auf dieselbe Art sieht man einen kleinen Amor mit andern seinesgleichen auf einem achteckigen Altare im Museo Capitolino, und auf zwei geschnittenen Steinen des stossischen Kabinetts abgebildet. 2)

Die verliebte Leidenschaft, nach unsrer Allegorie, findet nun weder Trost noch Rast; sie suchet, um so viele Leiden zu endigen, sich des Lebens zu berauben, und der steile Fels fañ diesen schrecklichen Entschluß anzeigen. Doch fañ der Fels auch jenen berühmten leufadischen Fels vorstellen, den man als das letzte Mittel gegen die Liebe für diejenigen ansah, die Muth genug hatten, sich von da herabzustürzen. Auf der Spitze dieses Vorgebirges war ein Tempel des Apollo; und an einem seiner feierlichen Feste ward jährlich ein Verbrecher von diesem Felsen herabgestürzt. Diese Strafe hielt man für ein Sühnopfer, das man den Göttern bringen müßte, um das Unglück, das den Staat bedrohte, abzuwenden. Der Verurtheilte ward erst ganz mit Vogelfedern bekleidet, um ihn in der Luft zu erhalten; und unter den Abhang waren Machen gestellt, um ihm das Leben zu retten. Hernach verbannte man ihn aus dem Lande, um die Absicht der Ceremonie zu erfüllen. 3)

Der Sprung von diesem Felsen war auch der letzte Ausweg, den die hoffnungslosen Verliebten suchten. Man behauptet, daß Cephalus, um sich von seiner Liebe zu Ptaolus zu heilen, der erste war, der diesen Sprung that; und daß Sappho, die keine Gegenliebe von Phaon erhielt, sich auf dieselbe Art zu heilen versuchte. 4) Auch soll die Rö-

1) Conf. Suid. v. ἀπικρυπαμέν.

2) [2 Cl. 11 Abth. 629 — 630 Num.]

3) Strab. l. 10. [c. 2. §. 9.]

4) Suid. v. Σαπφώ. Scaliger. in Cirin. p. 69. [Strab. l. c.]

nigin von Karien, Artemisia, die erste dieses Namens, die den König Xerxes auf seinem Zuge gegen die Griechen begleitete, diesen Sprung gethan haben, um den Dardanus oder Erydamus, den sie so unsäglich liebte, zu vergessen.<sup>1)</sup> Andere behaupten, daß ein gewisser Phokus, ein Nachkomme des atheniensischen Königs Kodrus, der erste war, der dieses Mittel ergrif; und Ptolemäus Sphästio nennt sieben andere Personen, die sich von der Liebe auf diesem Wege befreien wollten.<sup>2)</sup>

Die verliebte Leidenschaft nun auf unserm Steine ist schon im Begriffe, diesen traurigen Vorsatz auszuführen; als sie von einem geneigtern Amor zurückgehalten wird. Dieser kömmt mit erhobner Fackel, und scheint ihr zu versprechen, er wolle ihre verachtete Liebe rächen, und das Herz des geliebten und unempfindlichen Gegenstandes mit einem Feuer anzünden, das ihrer verliebten Sehnsucht entspräche. Auch Moschus legt dem Amor eine Fackel bei.<sup>3)</sup> — Die Bewegung der aufgehobnen Hand in Verbindung mit dem Ausdruck des Gesichts zeigt uns die Gebärde eines Menschen, der jeder Hoffnung entsagt, und sich der Verzweiflung überläßt; aber die andere Hand, die Amor umarmt, zeigt seine Sehnsucht nach Trost, die sich auf einige ihm gemachte Hoffnung gründet, auf die er aber noch wenig trauet.

Der Besitzer dieser Gemme erhielt auch in Rom zwei sehr schöne Knaben, die mit Astragalen spielen: der eine steht, und man sieht ihm an seiner frohen und lachenden Mine den Sieg an; der andere sitzt

1) [Plutarchus, den der Autor citirt, sagt nirgends etwas hievon; man muß den Ptolemäus Sphästio (ap. Phot. p. 491.) nachsehen.]

2) Ap. Phot. l. c.

3) Idyll. Ερως δ' αμυστος. v. 23.

auf dem Sockel, und ist über seinen Verlust betrübt. Unter ihm sieht man zwei hingeworfne Astragalen; und der andere Knabe hält sechs Astragalen in der linken unter der Brust zusammengezognen Hand, worin er sie nur mit großer Mühe fassen kan. Dieses Kunstwerk ist dem mit Ganymedes spielenden Amor beim Apollonius aus Rhodus so ähnlich, <sup>1)</sup> daß es der Künstler aus der Vorstellung des Dichters scheint genommen zu haben. Auch bei diesem hält der kleine stehende Liebesgott fest unter der Brust die linke Hand voll von Astragalen, die er dem Ganymedes abgewonnen hat, der gebückt und verdrießlich auf der Erde sitzt, weil ihm nur noch zwei Astragalen, nachdem er den dritten geworfen hatte, übrig geblieben sind. <sup>2)</sup>

1) Argonaut. l. 3. v. 117 et 126.

2) [G. d. R. 9 B. 2 R. 24 S.]



## Vierzehntes Kapitel.

### Ψυχη.

[Numero 34.]

Die Abbildung der *Ψυχη* ist immer allegorisch; aber eine besondere Allegorie sieht man in ihrer Abbildung auf dem geschnittenen Steine Numero 34. Sie stützt sich auf eine Hake mit zwei Sinken, *διπλά*, bidens, die man als ein Sinnbild des Ackerbaues deuten kann; sie scheint die Ruhe und den Frieden der Seele beim Landbau vorzustellen, <sup>1)</sup> als bei der nützlichsten und edelsten Beschäftigung, die, wie Musonius beim Stobäus sagt, mehr, als jede andere Arbeit, der Seele Fähigkeit und Freiheit gibt, sich dem Nachdenken zu überlassen und Kenntnisse zu sammeln. <sup>2)</sup>

Nach dem Chaos, so lehrt die fabelhafte Theologie des Hesiodus, <sup>3)</sup> wurde zugleich mit der Erde *Amor* geboren. Dieser, der Seelenruhe so zuwider, wie die Hake dem Kriegsgeräthe <sup>4)</sup>, hat Lust daran, Unruhen und Krieg zu erregen, und nach des Aristophanes Beschreibung, alles in Unordnung zu stürzen. <sup>5)</sup>

1) [Diese Auslegung soll von Wichter herkommen, der sie beim Verkaufe dem Lord Hope mitgetheilt habe, sagt ein Recensent. Als weiß Winkelmann auf die Auslegung eines Andern, der noch obendrein kein Gelehrter war, gewartet oder vertraut hätte!]

2) Serm. 54. p. 370.

3) Conf. Aristoph. Av. v. 697.

4) Suid. v. *διπλά*.

5) L. c. v. 702.

*Et assidue proelia miscet Amor.* 1)

Hier ist er nur gleichsam auf der Lauer mit einem Knie zur Erde, und mit einem Helm in den Händen; vielleicht in Bezug auf sein unruhiges Naturell, und um jenen andern Amor, der Anteros hieß, und für einen Sohn des Mars gehalten war, 2) vorzustellen.

Auch ließe sich auf diese Abbildung anwenden, was Plato sagt: daß von den beiden Amorn der böse die Unordnungen der Jahreszeiten und der Witterungen verursache, wodurch die Früchte der Erde und die Arbeiten ihrer Anbauer zerstört würden. 3) Gleichwohl heißt er bei einem ungenannten Dichter *rure natus* 4), und Tibullus sagt:

— *inter agros interque armenta Cupido.* 5)

1) Tibull. l. 1. eleg. 3.

2) Cic. de nat. Deor. l. 3. c. 23. [Pausan. l. 1. c. 30. l. 6. c. 23. Procl. in Plat. Alcib. I. c. 43.]

3) Sympos. p. 182.

4) Pervigil. Vener. v. 138.

5) L. 2. eleg. 1. v. 67.

## Fünfzehntes Kapitel.

### Meergottheiten und Meerungeheuer.

#### I.

#### Triton.

[Numero 35.]

Die Ursache, warum ich den kolossalen Kopf, der sich in der Villa Medici befindet, unter Numero 35 beibringe, ist nicht die Gelehrsamkeit, sondern die vorzüglichste Kunst, womit er zur Vollendung gebracht ist. Man sieht darin einen Triton, oder einen andern Meergott, vorgestellt, mit einer Art von Fischkiefen, griechisch βραγχεία<sup>1)</sup>, die bei ihm statt der Augenbraunen sind; sie scheinen angefleht, und aus einer einzigen Haut zu bestehen, ähnlich den Augenbraunen des Meergottes Glaucus in einem von Philostratus<sup>2)</sup> beschriebenen Gemälde: οφρύς λατταί συναπτέται προς ἀλλήλας. Diese Fischkiefen laufen ihm quer über die Backen und die Nase, und drehen sich dann zum Kinne. Mit derselben sinnbildlichen Angemessenheit, und auf angeführte Art, findet sich ein Hermes mit zwei Gesichtern in dem Museo Capitolino; man erkennt ihn an diesem Zeichen und Attribute für einen Meeresgott. Dieselben Kiefen sieht man gleichfalls bei den mehresten Tritonen angedeutet, vorzüglich bei denen auf einer Grabkiste in dem nämlichen Museo.

1) Theocrit. Idyll. XI, v. 54.

2) L. 2. Icon. 15. p. 833.

## II.

## P o l y p h e m.

[Numero 36.]

Die Abbildung Polyphems, Sohn Neptuns, auf einem Basrelief in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani, hier Numero 36, verliert den Preis der Seltenheit nicht bei zwei herculanischen Gemälden, die denselben Riesen vorstellen; den man muß bedenken, daß unser Kunstwerk das einzige ist, worauf er sich in Marmor findet. Er singet seine Liebe zur Galathea, indeß ein kleiner Liebesgott ihm den Gesang oder die Gedanken einzugeben scheint. Seine Cithar besteht sehr grob aus Baumästen; das Plektrum in der rechten Hand wird ein Holz oder etwas ähnliches gewesen sein, das zu einer solchen Cithar paßt. Ubrigens hat der alte Arm sich von dem Grunde des Marmors abgelöst, und ist verloren gegangen; der ihm angelegte ist neu.

## III.

## S c y l l a.

[Numero 37.]

An dem Marmor Numero 37, der in der Villa Madama außerhalb Rom steht, sieht man auf der einen Seite einen Centaur mit einem kleinen Amor sitzen, auf der andern Seite Scylla, deren Gestalt schon aus andern Denkmalen bekannt ist. Doch kan unser Marmor einen deutlicheren Begriff von diesem fabelhaften Ungeheuer verschaffen, da die Figur fast von natürlicher Größe ist. Eine



Art von Schürze, die ihr von dem Gürtel herabfällt, bedeutet vielleicht ihre Schamhaftigkeit; denn Scylla blieb im jungfräulichen Stande. Doch scheint der Künstler einer Gemme vom ältesten Style, wovon sich eine antike Paste im stossischen Kabinet<sup>1)</sup> erhalten hat, die Scylla bekleidet gebildet zu haben; das Kleid liegt ihr fest am Leibe. Sieht man unsern Marmor als ein öffentliches Denkmal an, so könnte man es für die sinnbildliche Vorstellung irgend einer glücklichen Seeschlacht halten; wie man denn auf einigen Münzen des Sertus Pompeius einen Sieg zur See durch die Scylla angedeutet findet.<sup>2)</sup>

1) [2 Kl. 9 Abth. Num. 479.]

2) Le Beau, Mém. I. sur le Med. restit. p. 351.

---

## Sechzehntes Kapitel.

### Mercurius.

#### I.

[Numero 38.]

Der runde Altar inetrurischer Manier, aus dem Museo Capitolino, hier Numero 38, enthält drei Figuren: Mercurius, Apollo und Diana.<sup>1)</sup> Mercurius hat einen spizen Bart; so wie er auf einer von den Seiten des dreieckichten etrurischen Altars in der Villa Borghese abgebildet ist, von welchem ich unter Numero 15 die Seite beigebracht habe, auf welcher Juno mit der Zange ist. Der Beinamen *σφιννοπρωων*,<sup>2)</sup> den Mercurius führte, scheint keinen gedrehten, geflochtenen Bart zu bedeuten, wie die Erklärer des Pollux<sup>3)</sup> es übersetzen; sondern einen Bart, der dem unseres Mercurius gleicht, das heißt: einen feilförmigen.<sup>4)</sup> Masken mit ähnlichen Bärten scheinen *Ἐρμῶειοι* genant worden zu sein;<sup>5)</sup> die Benennung wäre dann von den alten Abbildungen Merkurs genommen, denen sie in den Bärten glichen.

Ich erinnere mich hier einer Bildsäule eines

1) [Man sehe G. d. R. 3 B. 2 K. 14 S. Note.]

2) Pollux, l. 4. segm. 134 et 137. Girald. hist. deor. synt. 9. p. 307.

3) L. c.

4) Scaliger. poët. l. 1. c. 14.

5) Pollux, l. c. segm. 145. [G. d. R. a. a. D. Note.]

kaum mannbaren Mercur's, der einer Frau lieblosset; sie steht im Garten des farnesischen Palastes. Der daran fehlende Kopf ist durch einen neuen ersetzt worden; dieser ist zwar jung, aber bärtig, doch nicht mit spitzem Barte. Man könnte in dem Barte eine Nachahmung des betrurischen vermuthen; aber nur so, wie sie jemand, der die Alten nicht zu Rathe ziehen können, machen würde. Eine so seltsame Idee bei Mercur scheint mir nicht eigentümlich und freiwillig bei einem neuen Bildhauer entstanden zu sein; ich sehe sicherlich die Angabe eines Gelehrten darin, der vielleicht den homerischen Mercur *πρωτον ὑπηνυτην*<sup>1)</sup> dadurch hat ausdrücken wollen. Allein er verstand diese Worte unrecht: sie bedeuten nicht einen, dem der Bart zu wachsen anfängt, wie der hier genannte Mercur ist; sondern einen Jüngling, auf dessen Kin sich das erste Milchhaar zeigt; und so ist das Alter des Mercur's, der bei Lucian *ὑπηνυτης* heißt.<sup>2)</sup>

Das Mädchen, welches der farnesische Mercur umarmt, scheint nicht Venus vorzustellen, die dem Plutarchus zufolge jenem Gotte darum beigelegt wurde, weil man ausdrücken wollte, daß der Genuß der Vergnügungen mit der Anmuth des Lebens verbunden sein müsse.<sup>3)</sup> Sie scheint es nicht: theils weil ihr Alter zu zart ist, theils weil die Gebärde dieser Figur keiner Venus zukömmt. Eher könnte man sie für Afakallis, eine Tochter des Minos, halten, oder für Herse, eine Tochter des Gefrops, oder Eupolemia, Myrmidons Tochter,<sup>4)</sup> von welchen allen dem Mercur Kinder:

1) Iλ. Ω. XXIV. v. 348. [et Schol. ib.]

2) De sacrific. [c. 11.]

3) Præc. conjugal. princ.

4) Hygin. fab. 14.

geboren waren; oder Antianira, Echion's Mutter. <sup>1)</sup> Doch in Rücksicht auf das zarte Alter dieser Figur könnte man auch Proserpina darunter verstehen, die dem Mercur drei Söhne gebor; <sup>2)</sup> wenn man nämlich annimmt, daß sie dieses that, ehe sie vom Pluto entführt worden, welches in ihre früheste Jugend treffen würde. Endlich könnte man auch sagen, es sei die Nymphe Lara, die Mutter von zwei Laren, deren Vater Mercur war. <sup>3)</sup> — Auf dem Fußgestelle dieser beiden Figuren sieht man die Schale einer Schildkröte gebildet, wahrscheinlich in Bezug auf die vom Mercur erfundene Leier, wie ich hernach sagen werde.

## II.

Mercur war der Mundschenk bei der Göttertafel, und reichte ihnen die Ambrosia, wie Sappho und Alcäus uns lehren; <sup>4)</sup> daher wird er in einer Inschrift Menestrator genant, und dasselbe bedeutet der ihm beigelegete Namen Καμιδος. <sup>5)</sup> Man sieht Mercur in Verwaltung dieses Amtes auf einer von den Seiten des dreieckichten Fußgestelles eines marmornen Leuchters im Palaste Barberini; ich habe dieses Denkmal bei Numero 16 erwähnt, wo ich von Mercur's Nachfolgern in diesem Amte rede. Derselbe Mercur hält einen Widder, wie man vor Alters bei einigen seiner Bildsäulen in Delien und in Elis sah; <sup>6)</sup> aber nicht, wie Bos-

1) Apollon. Argonaut. l. 1. v. 52 et 56.

2) Tzetz. ad Lycophr. v. 680.

3) Ovid. fast. l. 2. v. 559.

4) Athen. l. 10. [c. 7. n. 25.]

5) Plutarch. in Numa. [c. 7.]

6) Pausan. [l. 2. c. 3.] l. 4. [c. 33.] l. 5. [c. 27.]



sius es erklärt, um die Niedrigkeit des Gewinns beim Handel, worüber dieser Gott der Aufseher war, anzuzeigen.<sup>1)</sup> Der gelehrte Mann erinnerte sich vielleicht nicht der Erklärung dieses Sinbildes beim Pausanias, nämlich: weil Mercur für den Beschützer der Heerden gehalten wurde.<sup>2)</sup> Er faß den Widder auch noch aus zwei andern Ursachen haben: entweder, weil er sich in einen Widder verwandelte, als er Penelope zu gewinnen suchte; oder, um die Verwandlung des Bacchus in dieses Thier anzuzeigen, die Jupiter vornahm, um ihn den Verfolgungen der Juno zu entziehen, worauf ihn hernach Mercur zu den Nymphen brachte, die ihn erzogen.<sup>3)</sup> Daher muß man als auf Mercur bezüglich einen Widderkopf ansehen, der an einem diesem Gotte gewidmeten Altar gearbeitet ist; das letzte sieht man aus dem Flügelhut (Petasus) und dem Schlangenstab (Caduceus), die daran gebildet sind. Dieser in der Villa Borgheze stehende Altar ist der größte von allen, die sich in Rom finden; er wurde entdeckt in den Ruinen eines kleinen Tempels, der am Circo Massimo stand.

## III.

[Numero 39.]

Etwas seltsam ist die Schildkröte auf Mercur's Schulter, wie man diese Vorstellung auf der flachen Seite eines Käfers<sup>4)</sup> im Stoschischen Cabinet,

1) De rel. Gent. l. 9. c. 20. p. 792.

2) [L. 2. c. 3.]

3) Apollodor. l. 3. [c. 4. sect. 4.]

4) [über Scarabäen oder Käfer sehe man G. d. K. 2 B. 3 K. 15 S. u. 3 B. 2 K. 17 S.]

hier Numero 39, findet. Diese Vorstellung scheint einige Ähnlichkeit mit einer kleinen an der Wand eines Tempels zu Theben in Aegypten gemalten Figur zu haben, woran nach Pocockes Bericht <sup>1)</sup> der Kopf mit der Schale einer Schildkröte bedeckt ist, und neben welcher man eine andere Gestalt mit zwei Flügeln am Kopfe sieht. Diese zwei Gestalten, die der genannte Scribent bloß anzeigt, ohne sich um ihren Namen, noch um ihre Bedeutung zu bekümmern, stellen wahrscheinlich beide den ägyptischen Mercur vor. Die Aegypter behaupten, Mercur habe in ihrem Lande die Leyer erfunden, und dazu das Haus einer Schildkröte gebraucht, die nach Zurücktretung des Nils in sein Bett auf dem Trofnen zurückgeblieben sei. <sup>2)</sup> Ein Mercurskopf von griechischem Style, bei dem Bildhauer Herrn Bartholomäo Cavaceppi zu Rom, woran gleichfalls ein Schildkrötenhaus die Bedekung statt des Petasus macht, bestätigt noch mehr, daß unter dieser Kopfbedekung des Gottes ein Zug einer uns unbekannten Fabel verborgen liegt; worauf sich denn auch die Schildkröte unserer Gemme beziehen wird. — In der linken Hand trägt dieser Mercur eine kleine nackte Figur, die vielleicht Proserpina ist, welche dieser Gott aus der Unterwelt zurückbrachte, und ihrer Mutter, der Ceres, wiedergab: denn bekäntlich war es sein Amt, die Seelen nach Elysium zu führen, und sie von da zurückzubringen. <sup>3)</sup> Dieselbe Vorstellung glaubt man an einem kleinen Mercur von Erz zu sehen, der eine bekleidete und mit einem zugespizten Diadema gezierte kleine Figur trägt. <sup>4)</sup> Viel-

1) Descr. of the East. t. 1. p. 108.

2) Euseb. præpar. Evang. ex Diod. Sic. l. 2. p. 29.

3) Horat. l. 1. od. 10. [v. 17 — 19.]

4) Gori Mus. Etrusc. l. 1. tab. 38.

leicht fañ die kleine Gestalt auf unserm Steine auch die dem Mercur zugeschriebene Macht bedeuten, die Seelen durch Beschwörungen aus Elysium heraufzurufen.<sup>1)</sup>

Der Helm, den Mercur in einigen alten Denkmälern auf dem Kopfe trägt,<sup>2)</sup> ist Plutos Helm, Αἶδος κρυπτή, mit welchem beschirmt er gegen die Titanen tritt.<sup>3)</sup> Denselben Helm nahm Minerva, als sie mit Diomedes auf dessen Wagen gegen Mars zog.<sup>4)</sup> Auch Perseus war mit dem nämlichen Helm gegen die Gorgonen gerüstet; er hatte die Kraft, den Perseus allen unsichtbar zu machen, indessen dieser selbst alles sehen konnte.<sup>5)</sup>

1) Prudent. contra Symmach. l. 1. p. 285.

2) Gori Mus. Etrusc. t. 2. p. 106. [Beschreib. d. geschnitt. Steine, 2 Bk. 8 Abth. 405 Num.]

3) Apollodor. l. 1. [c. 2. sect. 1.] Pausan. l. 5. [c. 27.]

4) Iλ. E. V. v. 845.

5) Apollodor. [l. 2. c. 4. sect. 2.]

## Siebzehntes Kapitel.

### A p o l l o.

#### I.

[Numero 40.]

Unter den schönsten Bildsäulen des Apollo war die marmorne von Praxiteles berühmt, die den Beinamen Sauroktonos, das ist: Eidegentöder, führte.<sup>1)</sup> Es hat sich die Idee davon auf einem geschnittenen Stein erhalten.<sup>2)</sup> Aber zwei andere Bildsäulen in der Villa Borghese, die denselben Apollo vorstellen, sind von keinem Antiquar erwähnt worden. Die kleinste steht mit andern Figuren um einen Brunnen; die schönste und zum besten erhaltene aber befindet sich in der obern Loggia des Palastes, und wäre des Meißels des genannten großen Künstlers nicht unwürdig. Ich bringe sie unter Numero 40 bei.<sup>3)</sup>

Beide Gestalten stellen den noch sehr jungen Apollo, Βαπαις, vor,<sup>4)</sup> so wie der vorgenante Apollo des Praxiteles war: *Fecit et puberem Apollinem subrepenti lacertæ cominus sagitta insidiantem, quem Sauroctona vocant;*<sup>5)</sup> und wie er damals soll gewesen sein, als er dem König Admetus als Schä-

1) Plin. l. 34. c. 8. sect. 19. n. 10.

2) [Beschreib. d. geschnitt. Steine, 2 Kl. 14 Abth. 1120 Num.]

3) [G. d. K. 5 B. 3 K. 10 S. 9 B. 3 K. 15 — 17 S.]

4) [Analecta, t. 2. p. 298.]

5) [Plin. l. c.]



fer diente. Er hieß, wegen des letzten Umstandes *Nomios*, der Hirt; <sup>1)</sup> imgleichen *Amphrysios*, von dem Flusse *Amphrysos*, an dessen Ufern er die Heerde des Königs weidete. <sup>2)</sup> Beide Gestalten sind in der Stellung, eine Eidechse zu belauern, die an einem Baume hinauffriecht, an dessen Stamm sie sich mit dem linken Arme stützen. Im Palaste *Costaguti* steht ein *Apollo Sauroktonos*, woran viele Stellen ergänzt sind, und der Kopf neu ist; aber alt ist der Stamm des Baumes, an dem die Eidechse gebildet ist.

Diesen Abbildungen *Apollo*s gleicht in der Stellung und Gebärde eine der schönsten Figuren aus Erz, die uns aus dem Altertum geblieben sind. Sie ist eines der kostbarsten Kleinode in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani, fünf Palm hoch. Ehe man indessen die vorher beschriebenen Abbildungen kannte, war sie unverständlich; indem der Baum daran fehlte. So sieht man sie, wie jene an einen Stamm von Erz gestützt, der hinzugefügt ist, und worauf eine nach der Natur gebildete Eidechse von Silber hinauffriecht.

*Apollo Nomios* wird auch durch den krummen Schäferstab (*Pedum*) angedeutet, den man zu den Füßen einer sehr schönen Bildsäule dieses Gottes, in der Villa Ludovisi, gebildet sieht. Der Kopf der Bildsäule ist einer der schönsten von alter Arbeit, und überaus gut erhalten.

Es bietet sich mir hier die Gelegenheit dar, eine unrichtig verstandene Stelle des *Athenäus* zu bemerken, <sup>3)</sup> wo eine der redend eingeführten Personen die andere fragt: ob ihr ein gewisser dort an-

1) Callim. hymn. in Apoll. v. 47.

2) [Ib. conf. et annot.]

3) L. 13. [c. 8. n. 81. G. d. R. 5 B. 5 R. 426.]

geführter Vers des Simonides gefalle, und ob ihr das von diesem Dichter dem Apollo ertheilte Beiwort χρυσοκομας schön zu sein bedünke? Ουδε τοδε σοι αρεσκει Σιμωνιδειον;

Πορφυρεον απο σωματος ιεισα φωναν παρθενος.

Ουδ' ο ποιητης εφη λεγων χρυσοκομαν Απολλωνα; Dalechamp hat in der lateinischen Übersetzung des Athenäus dieses als einen behauptenden Satz, und nicht frageweis angenommen; wodurch er den Franz Junius<sup>1)</sup> und Andere verführte, aus dem Athenäus einen der wahren Meinung entgegengesetzten Sinn zu ziehen. Der genannte Schriftsteller über die Malerei der Alten will behaupten, die ältesten Maler hätten Apollo nicht mit goldgelbem, sondern mit schwarzem Haar gemalt. Aber welche sind diese Maler? Zwar hat Homer in dem Hymnus auf diesen Gott die Farbe seiner Haare nicht beschrieben; allein bei ihm ist sonst das gelbe Haar immer als Merkmal der Schönheit den Jünglingen sogar beigelegt: er gibt es dem Achilles und Menelaus. Fast alle jungen Helden werden von den andern Dichtern mit Haaren dieser Farbe vorgestellt. So nennt Ovidius den Theseus blond,<sup>2)</sup> und Catullus beschreibt Ariadne:

— in flavo sæpe hospite suspirantem.<sup>3)</sup>

Jason war so abgemalt;<sup>4)</sup> Odipus wird mit solchen Haaren von Euripides vorgestellt;<sup>5)</sup> und Hippolytus, des Theseus Sohn, bei Seneca.<sup>6)</sup>

1) De pict. veter. l. 3. c. 9. p. 232.

2) Heroid. IV. v. 72.

3) Epithal. Pel. et Thet. v. 98.

4) Philostr. Jun. Icon. 7. [c. 872. princ.]

5) Phœniss. v. 32.

6) Hippolyt. v. 649.

Ferner ist das gemeinschaftliche Beiwort: der Blonde, das Apollo<sup>1)</sup> und Mercur<sup>2)</sup> führten, jeder man bekant; und endlich kommen die blonden Haare des Bacchus ungemein häufig bei den Dichtern vor.<sup>3)</sup>

Im Gegentheil werden schwarze Haare von den Dichtern zum Gegensatz der Schönheit gebraucht. So heißt Pluto beim Euripides μελαγχαιτας, der Schwarzhaarihte.<sup>4)</sup> Daher scheint es der Idee der Schönheit bei den Alten fast zu widersprechen, wenn Pindar sagt: daß dem Pelops, der seiner Schönheit wegen von Neptunus geraubt worden, schwarzes Milchhaar um das Kinn hervorsproßte.<sup>5)</sup>

Selbst die Jünglingsmasken auf der Bühne waren mit gelbem Haar versehen, um sie dem schönen Gotte, πρεπων θεω καλω,<sup>6)</sup> das heißt: dem Apollo, der unter allen Göttern der Schönste hieß, ähnlich zu machen. Pollux ist am angeführten Orte nicht von seinen Erklärern verstanden worden: sie machten einen schönen Genius daraus; und Kuhn trennt unrichtig das Wort θεος von καλος, und glaubt, der Schriftsteller habe sagen wollen: eine solche Maske könne entweder für einen Gott, oder für einen schönen Menschen passen.

## II.

[Numero 41.]

Die sehr feltne silberne Münze des Königs An-

1) Eurip. Jon. v. 886. [Ovid. metam. l. 12. v. 165.]

2) Virg. Æn. l. 4. v. 559.

3) Eurip. Bacch. v. 216. 457. Cyclop. v. 75. Senec. OEdip. v. 421. Epigr. ap. D'Orvill. in Charit. p. 385.

4) Alcest. v. 452.

5) Olymp. I. v. 110.

6) Pollux, l. 4. segm. 136.

rigonius I, mit dem Zunamen Soter, im Cabinet des Verfassers, und die einzige, die in diesem Werke beigebracht worden, unter Numero 41, ist, so viel man weiß, noch nicht bekannt gemacht. Ihr ähnlich, auch in Absicht der Inschrift auf der Rückseite, ist die Münze desselben Königs, die Pater Frölich anführt,<sup>1)</sup> obwohl sie nicht von gleichem Gepräge ist. Ich gebe meine hier mit der größten Genauigkeit und in ihrer wahren Größe abgezeichnet; nicht wegen der kleinen Gestalt des Apollo auf der Rückseite, sondern wegen des Kopfs auf der Vorderseite.

Dieser Kopf scheint auf der angeführten Münze, die in dem genannten Buche schlecht gezeichnet und gestochen ist, beschädigt zu sein; weil der Verfasser nicht wagt, mit Gewißheit anzugeben, von welcher Art die Befränzung sei. Doch glaubt er, es wären Schilfblätter; und macht darum einen Neptunuskopf daraus. Aber er muß nicht bemerkt haben, daß man den Neptun nie weder in Statuen noch in andern Abbildungen mit Schilfblättern befränzt findet, welche nicht ihn, sondern blos die Köpfe der Tritonen und anderer Untergottheiten des Meeres unterscheiden. Neptun hat immer wie Zeus das Haar mit einer schmalen Binde umwunden.

Auf der hier von mir beigebrachten Münze, die sehr gut erhalten ist und ein vorzüglich erhobenes Gepräge hat, besteht die Befränzung aus Epheublättern. Es könnte also wohl ein Silen sein, wenn man den Apollo mit dem Silen, und die Idea des Kopfes selbst mit andern Abbildungen dieses Vormunds des Bacchus reimen könnte. Denn in allen Abbildungen erscheint Silen mit einer heitern und jovialischen Mine, und mit einem ehrwürdigen Barte, der bald kraus, wie z. B. in der berühm-

1) Annal. Reg. Syr. tab. 2. n. 1.



ten Statue der Villa Borghese, bald ein wenig wellenförmig ist, ohngefähr wie bei den Köpfen, die man für Platosköpfe ausgibt. Und daß würde sich Silen auch noch auf unserer Münze durch die Faunsohren feñtlich machen müssen.

Von allen diesen Merkmalen findet sich an unserm Profile kein einziges. Die Mine ist im Gegentheil sehr ernsthaft, die Gesichtszüge sind überladen, der Bart ist rauh, und die Ohren kan man gar nicht sehen. Mir scheint es daher vielmehr, daß es der Gott Pan ist, den die Griechen als den Vollkommensten der Götter, *τελειωτατον θεων*, dem Pindar zufolge, <sup>1)</sup> nach dem Siege bei Marathon, den sie ihm zuschrieben, einen eignen Gottesdienst widmeten. <sup>2)</sup> Der Bart und der sein Haar umfränzende Epheu sind die Merkmale, auf die sich meine Hypothese gründet. Der aus geraden Haaren bestehende und nach Art der Ziegenhaare in Strehnen abgetheilte Bart schickt sich für den Pan, der wegen eines ähnlichen Ziegenbarts von Kallimachus *γεμειντης*, <sup>3)</sup> und von den geraden Haaren *φριξοκομης*, straubhaaricht, genannt wird. <sup>4)</sup> Der Epheu scheint auf die genaue Verbindung anzuspielen, welche zwischen ihm und dem Bakchus bestand. <sup>5)</sup> Es fehlen ihm hier nur, um ihn gleich zu erkennen, die Widderhörner, die er sonst als Merkmal hat. Indessen sieht man auch aus einem Singsgedicht des Philodemus, <sup>6)</sup> daß die Künstler über

1) Ap. Aristid. orat. Bacch. t. 1. p. 53. [Pindar. edit. Heynii. t. 3. p. 29.]

2) Herodot. l. 6. [c. 106.]

3) Hymn. in Dian. v. 90.

4) Lucian. Dial. Pan. et Merc. p. 229. Aristid. l. c.

5) [Diodor. ap. Euseb. præpar. Evang. l. 2. c. 1. Analecta, t. 2. p. 304. 351. t. 1. p. 228.]

6) [Ibid. t. 2. p. 91.]

die Abbildung dieser Gottheit nicht einig waren; indem der daselbst beschriebene Pan in Ansehung der Brust und Zeugungstheile dem Herkules glich; die Beine und Füße hingegen waren wie die des Merkurs gestaltet, das heißt: mit Flügeln. Einen dem unsrigen ähnlichen Kopf, dem aber die Bekränzung fehlt, sieht man auf einer Münze des Gallienus, welchen Tristan bekannt gemacht hat und den er für einen Panskopf hält. <sup>1)</sup>

Vorausgesetzt nun, daß auf dieser Münze sowohl als auf der unsrigen dieser Gott abgebildet sei: so ist es wahrscheinlich, daß dieselbe, da auf der andern Seite das Vordertheil eines Schiffes zu sehen ist, zum Andenken eines vom Könige Antigonus erfochtenen Sieges zur See geschlagen worden, weil er ihn vielleicht dem Gotte Pan zuschrieb, so wie die siegenden Griechen es auf dem marathonischen Gefilde thaten.

Die auf der Rehrseite auf dem Schiffe sitzende kleine Figur scheint dem Vater Frölich nicht männlichen, sondern weiblichen Geschlechts zu sein; und daher bildet er sich ein, Venus darin zu entdecken, die ihm zufolge wegen des Bogens bewafnet sei, ohne indessen den geringsten Beweis für seine Meinung beizubringen. Man findet diese Göttin wirklich auf einigen Münzen von der Insel Enthera, mit einem Bogen in der linken und einem Pfeile und Apfel in der rechten Hand; <sup>2)</sup> allein, gemeiniglich trägt die bewafnete Venus das Schwert auf der linken Seite, so daß es von der rechten Schulter herabhängt; ferner pflegt sie einen Spieß in der Hand zu tragen, wie man sie auf geschnittenen Steinen findet, oder auch in der gro-

1) Comm. hist. t. 3. p. 83.

2) Goltz. Græc. Inscr. tab. 3.

ken Statue der Villa Borghese. Hier ist sie von einem kleinen Amor begleitet, der im Begriffe steht, sich den Kopf mit dem Helme der Venus zu bedecken. Auch hat sie die Spitze des Spiegels nach unten zu gekehrt, wie auf zwei Gemmen im stossischen Kabinet, <sup>1)</sup> um dadurch anzudeuten, daß sie mehr zum Frieden als zum Krieg geneigt ist.

An der kleinen Figur unserer Münze unterscheidet man das Geschlecht deutlich, und erkennt darin ganz offenbar den Apollo. Der Delphin unter ihm scheint auf seinen Beinamen Δελφίνιος, der Delphinische, anzuspielen, <sup>2)</sup> den man ihm beigelegt hat, weil er ein Schiff, welches er von der Insel Kreta nach Delos mit der ersten Colonie führte, um diese Insel zu bevölkern, <sup>3)</sup> in einen Delphin verwandelt haben soll. <sup>4)</sup> Zugleich kann auch der Delphin das παρασημον, oder das Wahrzeichen des Schiffes, anzeigen, welches auf dem Vordertheile gemalt oder ausgeschnitten war, wobei ich auf Numero 206 verweise; wiewohl er auch das Symbol einer glücklichen Schifffahrt sein kann. <sup>5)</sup>

### III.

[Numero 42.]

Unter die Werke von nicht gewöhnlichem Inhalte kann man den Marmor zählen, welcher in der Villa Borghese befindlich und hier unter Numero 42 aufgeführt ist. Er stellt das Urtheil des Mi-

1) [Beschreib. d. geschnitt. Steine, 2 Kl. 10 Abth. 557 — 558 Num.]

2) Homer. Hymn. in Apoll. v. 495.

3) Ibid. v. 400. 494.

4) Ibid. v. 521.

5) Phile, [Versus de animal. propriet. Heidelb. 1598. 8.] c. 65. v. 4.

das in dem Wettstreite vor, in welchen sich der Satyr Marsyas mit Apollo einließ. Das Urtheil ward in Gegenwart der Götter, und besonders der Musen gefällt. Marsyas hatte die Flöte, die Pallas geworfen, wie ich oben bei der Erklärung von Numero 18 bereits erzählt habe, aufgenommen, und wollte nun mit Apollo einen Wettstreit eingehen, so daß dieser die Leier spielen, er aber die Flöte blasen sollte. Midas, der zum Richter erwählt worden war, entschied zum Vortheile des Marsyas und sprach ihm den Preis zu. Apollo entrüstete sich darüber und schuf ihm zum Zeichen seines schlechten und verdorbenen Gehörs Eselsohren an den Kopf.

Apollo sitzt in der Mitte; seine Leier ruht auf der Cortine [oder dem Bauch<sup>1)</sup>] des Dreifüßes, sein linker Fuß aber auf dem Pegasus, welches eines seiner gewöhnlichen Symbole ist. Gegen ihn über steht Midas in einer Stellung, als ob er sich wegen seines einfältigen Urtheils entschuldigen wolle, und sich zu gleicher Zeit über die harte Strafe beklage oder Mitleid erzeuge.

Die Gottheiten, welche dabei erscheinen, sind Pallas, Cybele, Diana, Mercur und Bacchus. Pallas, welche hinter dem Midas steht, kommt bei dieser Entscheidung hinzu, weil hier von eben der Flöte die Rede ist, welche sie ehemals mit Vergnügen geblasen hatte. Warum aber der Künstler unter den übrigen Göttinnen gerade die Cybele gewählt habe, davon sieht man den Grund nicht ein. Sie sitzt übrigens wie gewöhnlich auf einem Stuhle mit zweien Löwen zur Seite, und gleicht sehr der unter Numero 28 abgebildeten Cybele.

Diana nimmt Theil daran, weil es auf ihren

1) [Odüss. O. VIII. v. 437. Eurip. Supplic. v. 1203.]



Bruder Apollo ankommt, dem sie auch zur Seite steht. Mercur ist als Bote der Götter gegenwärtig, und Bacchus könnte nicht von dem Urtheils- spruche wegbleiben, welcher in der Streitsache eines Satyrs, seines Gefährten, ergehen sollte, bei der noch andere Satyre dazwischen kommen,<sup>1)</sup> deren Köpfe auf dem Grunde dieses Marmors ganz flach erhoben gearbeitet sind. Den Bacchus erkennt man daran, daß sein rechter Arm auf dem Kopfe ruht, so wie er auch in einer sehr schönen Statue in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani gestaltet ist. Durch diese Stellung sieht man zwar sonst die Ruhe des Apollo und Herkules ausgedrückt; allein sie bedeutet auch die Weichlichkeit des Bacchus, wie in den Abbildungen der Hermaphroditen.

Auf der linken Seite erblickt man den Marsyas an eine Fichte gebunden. Hierin stimmt also unser Marmor mit den meisten alten Scribenten überein;<sup>2)</sup> dagegen aber Plinius behauptet, Marsyas sei an einem Platanus aufgehängt worden. Auf eben dieser Seite stehen noch drei Figuren mit sogenannten phrygischen Mützen; ihre Kleider haben enge Ärmel und die Hosen sind lang, so wie die barbarischen Nationen sich zu kleiden pflegten. Sie stellen drei Scythen vor, von welchen der eine den verurtheilten Marsyas auf den Baum hinaufzieht; der zweite scheint Apollons Befehl zu erwarten; der dritte, der mit einem Knie auf der Erde in der Mitte liegt und den Kopf nach dem Marsyas hinwendet, schärft ein Messer.

Diese Figur stellt denjenigen Scythen vor, welchem Apollo befahl, den Marsyas zu schinden.

1) Conf. Philostr. Jun. Icon. 2. p. 866.

2) Noun. Dio. Cass. l. 1. p. 10.

Er ist auch in der nämlichen Stellung auf der Seite eines Sarkophags, der unter dem Portale der St. Paulskirche außerhalb der Mauer steht, vorgestellt, wo auch der andere Scythe, welcher den Marsyas auf den Baum zieht, dem auf unserm Marmor befindlichen sehr ähnlich ist. Der Scythe, der das Messer schärft, beweiset auch, (welches der von Jakob Gronovius<sup>1)</sup> angeführte Leonardo Agostini ehemals bezweifelte,) daß die Statue in der Galerie des Großherzogs von Florenz, die man gewöhnlich den Schleifer nennt, eben dieser Scythe sein könne. Diese Statue, von welcher der Kopf nie abgelöst worden ist, und auf deren Gesichte man ganz deutlich die Züge erkennt, durch welche die alten Bildhauer die barbarischen Völker zu bezeichnen pflegten, gehörte wahrscheinlich zu einem Grupo mehrerer Statuen, welches diese Geschichte vorstellte. Auf dem Kupferstiche, den Gronovius davon beibringt, und der nach einem andern schlecht gezeichneten Stiche copirt worden, ist der Kopf etwas verändert, und, einige Haare auf der Oberlippe abgerechnet, ohne Bart; auch das Messer ist anders als auf dem Originale gestaltet. Die besondere Übereinstimmung der Gesichtszüge der barbarischen Völker, wie sie von den alten Künstlern einmal angenommen sind, trifft nicht bei der Figur auf einem geschnittenen Steine zu, welche der angeführte Gronovius blos aus der Ursache für den berühmten scythischen Philosophen Abaris hält,<sup>2)</sup> weil sich auf der einen Seite der Buchstabe A und auf der andern B befindet. Allein dieser Gelehrte hat nicht gewußt, wie dieses auch aus vielen andern von ihm ange-

1) Thes. Antiq. Græc. t. 2. tab. 86.

2) Ibid. t. 3. a a a a.

fürten Gemmen erhellet, daß die griechischen Künstler nie bei einer in einen Stein gegrabenen oder auf andern Denkmälern ausgehauenen Figur den Namen beizufügen pflegten, und daß also, wenn ein Name dabei befindlich ist, derselbe dem Künstler oder dem Besitzer der Gemme, nicht der abgebildeten Figur, beizulegen sei.

Auf den beiden Seiten eines Sarkophags in der Villa Altieri ist dieselbe Geschichte eingehauen. Apollo steht mit der Leyer in der Hand, Marsyas ist an einer Fichte aufgehängt und der Scythe bindet ihm die Füße an den Baum. Als etwas Besonderes findet man auf diesem Denkmale noch einen Strik, den der Scythe um den Hals hat, und an welchem Apollo ihn hält.

Unter dem Marsyas liegt eine junge halbnakte Figur mit einem Schilfrohre in der Hand. Diese scheint den Fluß Marsyas anzudeuten, der aus dem Blute dieses geschundenen Satyrs entstand. Der Fluß ist jung und ohne Bart vorgestellt. Hierdurch wird meinem Bedünken nach ein Fluß abgebildet, der mit seinem Gewässer nicht unmittelbar in's Meer strömt, sondern sich in einen andern Fluß ergießt, wie der Marsyas, den der Mäander aufnimmt. Oder vielleicht ist er auch deswegen jung vorgestellt, weil er damals erst seine Entstehung erhielt und also noch nicht alt sein könnte. Beide Flüsse sieht man auf einer Münze Gordians des Jüngern abgebildet, wo die Figur des Marsyas anspielungsweise eine Flöte in der rechten Hand hat.<sup>1)</sup>

Auf einigen Münzen der Stadt Apamea hält die Figur dieses Flusses in jeder Hand eine Flöte.<sup>2)</sup>

1) Tristan, Comm. hist. t. 2. p. 526.

2) Rec. de Med. du Cab. de M. Pellerin. t. 2. pl. 43. n. 19.

Indessen will ich nicht behaupten, daß die unbärtigen Figuren der Flüsse allezeit solche Flüsse, wie der Marsyas ist, andeuten; denn unter Numero 46 kommt auch der Fluß Po ohne Bart vor, ohngeachtet er sich wirklich in's Meer ergießt.

Der Lorbeerkranz, den sich Apollo aufsetzt, wie man ihn auf einer Münze von Thessalonich findet,<sup>1)</sup> scheint auf den Sieg anzuspielen, den er in dem oben angeführten Streite über den Marsyas davontrug.

## IV.

[Numero 43.]

Das unter Numero 43 beigebrachte Monument ist die vordere Seite eines Sarkophags, der sich in der Villa Borgheſe befindet. Die Arbeit ist mittelmäßig und rührt aus den Zeiten her, wo die Kunst schon sehr in Verfall gerathen war. Es ist auf diesem Marmor, so wie noch auf drei andern Bruchstücken, die am Palaste der gedachten Villa befestigt und dem gegenwärtigen Basrelief sehr ähnlich sind, der Sturz des Phaeton vorgestellt; eine Geschichte, die jederman kennt, und deren Hauptumstände sich aus der Erzählung des Ovidius hinlänglich erklären.<sup>2)</sup> Allein die Manier des Künstlers bei der Ausführung wird doch zu einigen besondern Bemerkungen Anlaß geben.

Man erblickt den Sonnenwagen umgestürzt und die Deichsel von der Aeg getrennt;<sup>3)</sup> das äußerste Ende derselben, *αγκυρυσιον* genant,<sup>4)</sup> befindet sich

1) Wilde, numm. n. 72. p. 104.

2) Metam. l. 2. v. 1.

3) Ibid. v. 315.

4) Pollux, l. 1. segm. 146.



in der Mitte am Foch der Pferde. Die Deichsel verdient hier besondere Aufmerksamkeit, indem Einige behaupten, die Wagen der Alten hätten keine Deichsel gehabt, wie ich dieses bei dem Monumante, welches den Raub der Helena vorstellt, umständlicher gezeigt habe. Das Foch heißt ζευγλαί, und gleich dem, welches wir heut zu Tage den Ochsen anlegen. Die beiden Enden desselben nannte man ακροχηνισκοί, <sup>1)</sup> wahrscheinlich weil sie gewunden waren und dem Halse einer Gans (χην) glichen. Wirklich sieht man auch auf einem sehr schönen Basrelief im Cabinet des Marchese Nondini am Wagen der Diana das eine Ende des Foches sich in einen Gänsekopf endigen. Die Gestalt des Foches auf unserm Sarkophag könnte vielleicht einiges Licht darüber verbreiten, was Homer unter dem Nabel des Fochs (ομφαλος<sup>2)</sup>), und unter einem Foch mit einem Nabel (ζυγον ομφαλοεν<sup>3)</sup>), versteht, worüber die Ausleger gar nicht haben einig werden können. Eustathius bringt verschiedene Meinungen darüber bei, unter denen mir diejenige am wahrscheinlichsten vorkommt, welche das Wort ομφαλος durch Höhlung in der Mitte des Foches übersetzt, woran nämlich die Bügel befestigt werden, oder vielmehr durch welche sie durchgehen: γλυμματι κοιλον περι το μεσον τη ζυγ, οπη οι ιμαντες περιτιθενται. So ist auch die Höhlung des Foches auf unserm Marmor beschaffen; diesen hat man leicht den Nabel nennen können, weil der hohle Theil des Foches wirklich nach Art eines Nabels gemacht ist. Die beiden Pferde unter dem Foch werden ζυγοί, die beiden andern aber παρασειροι genannt.

1) Ibid.

2) Il. Ω. XXIV. v. 273.

3) Ibid. v. 269.

Zur Rechten sieht man den Apollo, als das Bild der Sonne, mit der Strahlenkrone auf dem Haupte und die brennende Fackel in der rechten Hand:

*Sol, qui candentem caelo sublimat facem,* <sup>1)</sup> und dem Horn des Überflusses in der linken, das man der Sonne, als dem Urquell der Fruchtbarkeit, zuweignen pflegt. <sup>2)</sup> Der Strahlen, die das Haupt der Sonne umgeben, pflegen gemeiniglich zwölf zu sein, um die Zahl der Monate des Jahres dadurch anzudeuten; <sup>3)</sup> Andere geben ihr auch nur sieben Strahlen nach der Anzahl der Söhne der Sonne; <sup>4)</sup> und so viele sieht man auch nur an einem Phöbuskopfe im Museo Rondinini.

Vor dem Phöbus steht Phaeton in einer sich neigenden Stellung, um die für ihn so unglückliche Gnade von ihm zu erhalten. Zu beiden Seiten blasen zwei Winde, auf eben die Art wie man sie über einem vierspännigen Sonnenwagen und einem zweispännigen Wagen der Luna auf einer antiken Lampe sieht. <sup>5)</sup> Kastor und Pollux zu Pferde zeigen die Zwillinge im Thierkreise an, in welchen sich die Sonne damals gerade befand, also am Ende des Mai und im Junius. Auch auf andern Marmorn pflegt Phöbus vom Kastor und Pollux begleitet zu sein, wie man auf einem Basrelief in der Villa Medici, welches das Urtheil des Paris vorstellt, <sup>6)</sup> sehen kan. Statius scheint

1) Enn. ap. Non. v. *Sublimare*.

2) Montfauc. *Antiq. expl.* t. 1. pl. 63.

3) Martian. *Capella*, l. 2. p. 43.

4) Hemesterh. ad Lucian. *Timon*. c. 51.

5) Bellor. *Lucern.* part. 2. tab. 9.

6) Spence's *Polymetis*, tab. 34.

ähnliche Denkmale, auf denen Kastor und Pollux abgebildet sein mußten, vor Augen gehabt zu haben.<sup>1)</sup>

Der vom Wagen herabstürzende Phaeton wird vom Fluß Eridanus (Po) aufgenommen, welcher die ihn verzehrenden Flammen auslöscht. In ähnlicher Stellung, wie dieser Fluß den Phaeton aufnimmt, findet man ihn auch auf einem Gemälde von gleichem Inhalte.<sup>2)</sup> Der Fluß ist, ob er sich gleich in's Meer ergießt, ohne Bart vorgestellt, welches diejenigen vorsichtig machen kan, welche behaupten, daß bloß diejenigen Flüsse, die in andere Ströme fließen, ohne Bart abgebildet werden.<sup>3)</sup> Die Agrigentiner stellten ihren in's Meer sich ergießenden Fluß unter der Gestalt eines schönen Jünglings vor,<sup>4)</sup> und eben so war auch der von Philostratus beschriebene Fluß Meletes, der mit seinen Gewässern gleichfalls in's Meer strömt, abgebildet.<sup>5)</sup>

Dem Eridanus kehrt Amphitrite den Rücken zu. Dieser Name bedeutet etwas Durchbohrtes oder Durchlöcherates, von ἀμφίτρης; sie scheint ihn von ihrer Wohnung erhalten zu haben, welche man, wie es mir scheint, für eine durchlöcherete Höhle: ἀμφίτρητος αὐλὶς πύον,<sup>6)</sup> hielt, und die Sophokles auch ἀμφιδυρος<sup>7)</sup>, mit zweien Öffnungen, imgleichen πετρὰ διπύλος,<sup>8)</sup> einen Felsen

1) Theb. l. 11. v. 133.

2) Philostr. l. 1. Icon. 11.

3) Spanhem. obs. in Callim. p. 413. [in Del. v. 110.]

4) Ælian. var. hist. l. 2. c. 33.

5) L. 2. Icon. 8. p. 821.

6) Sophocl. Philoct. v. 19.

7) Ibid. v. 159.

8) Ibid. [v. 939.]

mit zweien Eingängen, neñt. Amphitrite hat einen Kranz um die Haare und unterscheidet sich wie ihr Gemahl Oceanus, auf einem unter Numero 21 beigebrachten Altare, durch zwei Krebs-scheeren, die sie über der Stirne hat. Mit den nämlichen Attributen erscheint diese Göttin auch auf einem Basrelief, das unter Numero 110 dieses Werkes abgebildet ist; und eben diese Scheeren waren das Merkmal einer ihrer Statuen, die sich zu Constantinopel befand.<sup>1)</sup> Auf einigen griechischen Münzen von Abruzzo<sup>2)</sup> sieht man auch das Haupt der Amphitrite mit Krebschalen bedekt. Eben diese Göttin, wiewohl ohne Scheeren auf dem Kopfe, scheint auch in einer weiblichen Statue von beinahe kolossaler Größe, die sich auf einen Stier stützt, und unter welcher man Meereswellen wahrzunehmen glaubt, abgebildet zu sein. Die Statue befand sich ehemals zu Tivoli in der Villa d'Este; igo ist sie aber in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani.

Oberhalb der Ampitrite stürzt neben ihr ein Knabe herab, dessen Füße in die Höhe gefehrt sind, und der einen Blitzstrahl in der Hand hält, wodurch das durch übermäßige Hitze der Sonne verursachte Austrocknen der Gewässer ausgedrückt zu sein scheint. Auch sagt man, daß der Blitz, mit welchem Jupiter den Typhon zerschmetterte, im Meere ausgelöscht worden.<sup>3)</sup>

Vor der Amphitrite steht ein halbnakter bärtiger, mit einem ganz hölzernen Spieße (*hasta pura*), versehener Greis, der den Zeigefinger der rechten Hand

1) Conf. Gyll. Topogr. Bosp. Thrac. l. 3. c. 4.

2) Goltz. Græc. tab. 25. Conf. Gronov. præf. ad t. 6. Antiq. Græc. p. 11.

3) Anton. Liberal. metam. c. 28.



auf den Mund hält. Diese Figur könnte vielleicht den Meeresgott Proteus vorstellen, und seine unbekannten Eigenschaften andeuten, indem er vom Homer unsterblich,<sup>1)</sup> von Euripides aber sterblich genannt wird.<sup>2)</sup> Allein die Betrachtung, daß der Künstler hier die durch den unregelmäßigen Lauf der Sonne in Unordnung gerathenen vier Elemente hat vorstellen wollen, macht es wahrscheinlicher, daß dieser Alte Pluto (*Ἄδης*, das ist: der nicht erscheint) sei, welcher durch den auf dem Munde liegenden Finger das Geheimnißvolle seines Reichs und die verborgenen Schätze, die er in Verwahrung hat, anzeigt. Allegorisch aber war Pluto das Bild der Luft,<sup>3)</sup> nach dem System derer, welche die Erde und das Wasser als materielle, die Luft und den Aether aber als weniger körperliche Grundstoffe für die Elemente festsetzten.<sup>4)</sup> Euripides, welcher den Pluto geflügelt vorstellt,<sup>5)</sup> scheint dieser Meinung zugethan gewesen zu sein. Indessen läßt sich dieselbe Allegorie auch auf den Proteus anwenden, der dem Scholiasten des Aratus zufolge auch von Einigen für das Sinnbild der Luft gehalten wurde.<sup>6)</sup>

Was die andern Elemente betrifft, so ist es offenbar, daß Amphitrite das Meer bedeute und die sitzende Figur mit dem Horn des Überflusses,<sup>7)</sup> nach der Ähnlichkeit mit denen, die man anderwärts

1) *Ὀδυσσ. Δ. IV. v. 385.*

2) *Helen. [v. 62.]*

3) *Empedocl. ap. Stob. eclog. phys. l. 1. p. 25. Athenag. legat. pro Christ. p. 25.*

4) *Ibid. p. 440.*

5) *Alcest. [v. 271.]*

6) *Theon. Schol. in Arat. Phaenomen. v. 1.*

7) [*Pausan. l. 7. c. 21.*]

sieht, zu schließen, die Erde sei, welche in dieser allgemeinen Verwirrung der Natur vom Meere überschwemmt wurde. Ihre drei Kinder stellen die Jahreszeiten vor; denn in den ältesten Zeiten hatte das Jahr nur drei Abtheilungen, wie ich unten bei Numero 47 zeigen werde. Die weibliche Figur mit dem ausgespannten Schleier, welche neben dem Pluto oder neben dem Bilde der Luft steht, könnte den Äther vorstellen, den man hier als vergöttert betrachten muß, weil die Alten ihn für heilig hielten und auch bei ihm schwuren; <sup>1)</sup> deswegen wird er auch wohl hier, wie ich vermuthe, in Gestalt einer Gottheit abgebildet sein.

Der untere Theil der rechten Seite enthält die übrigen in gedachter Fabel erzählten Verwandlungen. Phaethons Schwestern, die ihn unaufhörlich an den Ufern des Eridanus beweinten, wurden in Pappeln verwandelt. Die Verwandlung fing bei Phaetusa, der ältern, an; und die jüngere, Lampetia, die ihr zu Hülfe eilen wollte, hatte dasselbe Schicksal. Auf einer Münze des Paters Accoleio Lariscolo haben diese Nymphen Baumzweige auf dem Kopfe. <sup>2)</sup> Die letzte Figur endlich ist Phaethons Mutter, Klimene, welche, indem sie ihre Töchter umarmen, und Zweige von diesen verwandelten Bäumen abbrechen wollte, eine klagende Stimme aus denselben hervorgehen hörte, welche sie bat, doch nicht ihre Körper zu verletzen, und ihr eigenes Blut zu vergießen. <sup>3)</sup>

Nachdem diese traurige Begebenheit bekannt geworden war, kam Cifnus, Phaethons nächster Verwandter von Seiten seiner Mutter, aus Ligurien

1) Aristoph. Thesmoph. [v. 278.]

2) Agost. Dial. 4. sopra le Med. p. 130.

3) Ovid. l. c. v. 346.

berbei; er ward, durch anhaltende Traurigkeit geschwächt, in einen Schwan verwandelt. Der Jüngling hinter dem Cynus könnte sein Sohn Kupavus sein, dessen Virgilius erwähnt; <sup>1)</sup> was aber die unter ihm befindliche Schildkröte bedeuten soll, ist unbekant; wenn nicht etwa dieses Thier auf den Namen der Person anspielt, auf die Art, wie die Schildkröte das Symbol der Stadt Chelon ist, <sup>2)</sup> welches Wort Schildkröte bedeutet; indem Kupavus, welches ein etruskischer oder ligurischer Name, wie Cynus, zu sein scheint, den Griechen unter verschiedenen Namen bekant gewesen sein und vielleicht den Namen des oben erwähnten Thieres geführt haben kan. Wir finden ja auch, daß Ulysses von den Etruriern Nantos, d. i. πλανητης, herumschweifend, <sup>3)</sup> so wie Alexander von den Thessaliern Paris genant worden ist, <sup>4)</sup> zum Beweise, daß selbst die berühmtesten Personen nicht immer überall unter einerlei Namen bekant gewesen sind. Man könnte hier noch verschiedene Namen von Personen und Orten anführen, die zu verschiedenen Zeiten gebräuchlich waren, und deren Homer sich zu gleicher Zeit bedient. <sup>5)</sup> Eben so unbekant ist die Bedeutung der Schildkröte zu den Füßen einer Statue geblieben, die ehemals in der Villa Montalto war, izo aber zu Versailles befindlich ist. Sie ist unter dem Gewande zu sehen, das vom linken Arme der Statue herabfällt, so daß

1) *Æn.* I. 10. v. 186.

2) Harduin. numm. p. 535.

3) Tzet. Schol. Lycophr. v. 1244.

4) Plutarch. in Thes. [c. 34.]

5) *La. A.* I. v. 403. *B.* II. v. 813. *Z.* VI. v. 402. *Ξ.* XIV. v. 291. *Υ.* XX. v. 74.

ste davon beinahe ganz bedeckt wird. Die Statue selbst gibt man für den Germanicus aus; da es sich aber nicht mit Gewißheit bestimmen läßt, ob der Kopf angelegt sei oder nicht; so kann man nichts Entscheidendes deswegen ausmachen.

Ich kann hier nicht zu bemerken unterlassen, daß *χελωνη* auch den Fußschemel bedeutet, den man einer Bildsäule der berühmten Lais in die Hand gegeben hat.<sup>1)</sup> Diese Statue stand an den Ufern des Flusses Peneus in Thessalien, weil Lais in diesem Lande von den Weibern, die außerordentlich eifersüchtig über sie waren, im Tempel der Venus mit Fußschemeln getödet worden.<sup>2)</sup> Brodäus, der diese Begebenheit anführt,<sup>3)</sup> und Küster in seiner Auslegung des Suidas,<sup>4)</sup> der den Tod der Lais mit eben den Umständen erzählt, bemerken nichts von dieser zweiten Bedeutung des Wortes *χελωνη*. Sie nehmen es hier im gewöhnlichen Sinne für Schildkröte, und lassen die Lais mit einer hölzernen Schildkröte todt schlagen.

Der vornehmste Beweggrund dieser hier eingeflochtenen Bemerkung ist indessen die Verbesserung einer Stelle im Texte des Athenäus, wo bei der Erwähnung dieser Geschichte statt *ὕδρια*, ein Wasserkrug, *ἔδρα*, ein Schemel, gesetzt werden muß, welches mit *χελωνη* im obigen Sinne einerlei Bedeutung hat. Dieser Fehler im Texte des Athenäus ist weder von dem hochgelehrten Casaubonus, noch von Andern bemerkt worden.<sup>5)</sup>

1) Hesych. v. *χελωνη*.

2) Athen. l. 13. [c. 6. n. 55.]

3) Not. in Athen. l. 3. p. 328.

4) Voce *χελωνη*.

5) [Der Vorschlag Winkelmanns ist von Schweighäuser in seiner Edition des Athenäus bemerkt.]



Indem ich hier von einem Fußschemel rede, fällt mir ein Irrtum aus dem rasenden Herkules des Euripides bei, wo Amphitryon, der Vater des Herkules, die traurigen Wirkungen der Raserei seines Sohnes erzählt und sagt:<sup>1)</sup> daß er in der Einbildung, einen Wagen vor sich zu haben, einen Stuhl für den Wagen nehme, sich darauf setze und ihn peitsche, in der Meinung, er peitsche die Pferde. Hier nehmen die Ausleger unrichtig das Wort *διφρος* für einen Wagen, weil es sowohl Wagen als Stuhl bedeutet; allein der Sinn zeigt offenbar, daß es in dieser Stelle nicht Wagen, sondern Stuhl heißt.

Die von Beger beigebrachte Münze, die auch die Fabel vom Phaeton vorstellt, weicht so sehr vom Antiken ab, daß man sie geradezu für modern halten kann. Eine andere bei Maffei ist gleichfalls nicht älter, und auf einer Gemme, die Montfaucon aus einem Manuscripte genommen hat, haben die Sonnenpferde sogar Hufeisen, wovon die Alten noch nicht einmal träumten.<sup>2)</sup>

## V.

[Numero 44.]

Die unter Numero 44 befindliche weibliche Figur, welche in trauriger oder vielmehr schlafender Stellung auf einem Felsenflüke vor einem Dreifuße sitzt, und den Kopf auf die rechte Hand, welche auf

1) Vers. 948. [al. 927.]

2) [Ich erinnere mich, in einem griechischen Autor gelesen zu haben, daß die bereicherten Soldaten eines asiatischen Königs nach Alexander dem Großen ihren Pferden silberne Fußbeschläge machen ließen.]

dem linken Kniee liegt, ruhen hat, ist von einer antiken Paste aus dem stöschischen Kabinet genommen. <sup>1)</sup>

Beger, der die nämliche Figur auf einer Gemme geschnitten fand, hält sie für eine *Præfica*, das heißt: für eines der Weiber, welche bei den Leichen der alten Römer die Verstorbenen beweinten. <sup>2)</sup> Da aber die Figur einer *Præfica* relativ ist: so kan die gegenwärtige ohne den Gegenstand, der beweint wird, nicht diese Bedeutung haben. Überdem stimmt auch die Stellung dieser Figur gar nicht mit den Gebärden solcher Klageweiber überein, indem sie, seien sie dafür bezahlt worden oder nicht, mit weit größerer Heftigkeit Zeichen der Traurigkeit äußern mußten. Die Klageweiber waren gemeiniglich Sclavinen; <sup>3)</sup> unsere Figur hingegen scheint von einem weit vornehmern Stande zu sein. Schifflcher hätte dieser Gelehrte ihr den Namen *Funera* beilegen können, welches eine Frau bedeutet, die einen verstorbenen Anverwandten beweint; <sup>4)</sup> denn bei den Griechen war die Gewohnheit, daß die Weiber die Leichname anderer Weiber begleiteten und Trauerhymnen sangen. Durch dieses Wort *Funera* übersetzten die römischen Decemviri mit Hülfe des Hermodorus von Ephesus das Wort *ἐπινυδίας* in den Gesetzen des Solons.

Mit mehr Grunde könnte man wohl annehmen, daß es *Pythia*, die Priesterin des Apollo, sei, welche zu Delphi Orakelsprüche erteilte und die in den ersten Zeiten eine Jungfrau war. <sup>5)</sup> In

1) [2 Kl. 14 Abth. 1174 Num.]

2) Thes. Brand. t. 1. p. 140.

3) Baruffald. de Præf. c. 5. p. 27.

4) Lauremberg. Antiq. v. *Funera*.

5) Diod. Sic. l. 16. [s. 26.]

der Folge nahm man zu diesem Amte eine bejahrte Frau; nachdem nämlich ein Jüngling, Namens *Echekrates*, eine von diesen Jungfrauen, in die er verliebt war, entführt hatte. Nur die Stellung dieser Figur verträgt sich nicht mit der Idee einer *Pythia*.

Daher würde ich sie lieber für die Göttin *Themis* halten, welche vorher, ehe *Apollo* sie verjagte, im Besitze des delphischen Orakels war,<sup>1)</sup> und der die Antworten der Götter im Traume ertheilt wurden.<sup>2)</sup> Diese Abbildung stellt sie nun gerade schlafend vor. Die Dichter haben daher den delphischen Dreifuß oft auch den Dreifuß der *Themis* genant.<sup>3)</sup> Daß sie hier auf einem Felsenstüke sitzt, bedeutet vielleicht, *Themis* und *Terra* seien nur eine und ebendieselbe Gottheit.<sup>4)</sup> *Themis* wird auch anderwärts Tochter der Erde genant,<sup>5)</sup> und die Erde war nach der Fabellehre die Mutter der Träume.<sup>6)</sup> Eben diese Erde, als Mutter des *Antäus*, welcher in dem Kampfe mit *Herkules* jedesmal neue Stärke erhielt, so oft er die Erde berührte, sieht man in einer alten Abbildung dieses Kampfes mit keinem andern Symbole vorgestellt, als mit einem Steine, auf welchem sie sitzt.<sup>7)</sup> Auch könnte dieser Stein die rauhe und steinichte Lage von Delphi anzeigen.<sup>8)</sup>

Die *Sphinge* oben auf den Füßen und auf der

1) *Themist. orat.* 24. p. 305.

2) *Eurip. Iphig. Taur.* v. 1259. 1265. 1273.

3) *Id. Orest.* v. 163.

4) *Æschyl. Prometh.* v. 208. *Eurip. Iphig. Taur.* v. 1266.

5) *Æschyl. Eumen.* v. 3.

6) *Eurip. Hecub.* v. 70.

7) *Pitture del Sepolcr. de' Nason.* tav. 13.

8) [*Strab. l. 9. c. 3. §. 3.*]

Muschel oder Cortine, welche Homer γαστήρ τριπόδος, den Bauch des Dreifußes,<sup>1)</sup> Euripides aber αὐτός τριπόδος nennt,<sup>2)</sup> und die sich ebenfalls auf einem sehr schönen Dreifuße von Erz im herculanischen Museo befinden, spielen vielleicht auf die Dunkelheit der Orakelsprüche an, die gemeiniglich eben so räthselhaft als das Räthsel des Sphinges waren.

Auf dem runden Fußgestelle des Dreifußes sind drei kleine weibliche Figuren gebildet, die man nicht gut unterscheiden kan; allein ohne Zweifel gehören sie zum Ganzen und bedeuten vielleicht die drei Soren, die Töchter der Themis und Jupiters, welche Eunomia, Dice und Irene heißen. Ich werde hernach von ihnen reden.

1) Οδυσσ. Θ. VIII. v. 437. Pollux, l. 2. segm. 168.

2) Suppl. v. 1202.



## Ach t z e h n t e s   K a p i t e l.

---

### D i e   M u s e n.

#### I.

[Numero 45.]

Einzig in ihrer Art fañ man die Figur der tragischen Muse Melpomene, die auf der Gemme Numero 45 abgebildet ist, wegen des Schwertes nennen, das ihr von der linken Seite als ein Sinnbild der heroischen Thaten und der Kriege, die sie besingt, worauf auch die Keule in der rechten Hand zielt, herabhängt. Dieses Schwert erinnert mich an die auf dem Schild des Achilles gebildeten Mädchen, welche mit Schwertern an der Seite tanzen.<sup>1)</sup>

#### II.

[Numero 46.]

Es ist bekant, daß die Sirenen sich einst mit den Musen in einen Wettstreit im Singen eingelassen haben, und zur Strafe für ihre Vermessenheit sich auf der Insel Kreta von letztern die Federn aus den Flügeln mußten ausrupfen lassen; so auch, daß die an diesem Orte erbaute Stadt davon den

1) IΛ. Σ. XVIII. v. 597. [Nicht die Mädchen, sondern die Jünglinge tragen das Schwert an der Seite, wie schon oben erinnert worden.]

Namen *Ἀπτερά*,<sup>1)</sup> d. h. ohne Flügel, bekommen hat, und daß endlich die MUSEN zum Zeichen des über die SIRENEN davon getragenen Sieges sich mit diesen Federn den Kopf schmückten. Man sieht daher auf verschiedenen Basreliefs, von denen eines auf einem Sarkophag im Palaste Barberini am besten erhalten ist, die MUSEN mit zwei Federn auf dem Kopfe.

Ganz unverletzt sieht man diese Federn, und zwar drei an der Zahl, auf dem Kopfe der Statue einer Muse im Museo Capitolino,<sup>2)</sup> so wie auf einem andern Kopfe in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani. Von alten Denkmälern, welche die Bestrafung der SIRENEN selbst vorstellen, hat man nur noch das einzige, das hier unter Numero 46 erscheint. Es ist von dem Ritter Peter Leo Ghezzi nach einem Fragmente, das sich ehemals im Hause Odam zu Rom befand, und nun wahrscheinlich in fremde Hände gekommen ist, copirt worden. Die Zeichnung, nach welcher dieser Kupferstich gemacht ist, befindet sich nebst andern Zeichnungen desselben Künstlers in der vaticanischen Bibliothek.

Der Scholiast des *Enkophron* behauptet,<sup>3)</sup> daß *Terpsichore*, als die Mutter der SIRENEN, diese Federn nicht trage. Allein auf verschiedenen Sarkophagen, worauf die MUSEN mit diesem Kopfschmucke vorgestellt sind, ist desselben keine einzige beraubt, und *Terpsichore*, welche gewöhnlich auf der *Lyra* spielt, trägt gleich den übrigen Federn auf dem Kopfe.

1) Stephan. de Urb. v. *Ἀπτερά*,

2) Mus. Capitol. t. 3. tav. 39.

3) Vers. 653.

Die Sirene hat Vogelsüße, so wie man sie immer abzubilden pflegte, und zwei Flöten in den Händen, an welchen sich gleichsam drei kleine Trichter befinden, die dazu gebraucht worden zu sein scheinen, um die Löcher in der Flöte, welche ποροι genannt werden, desto gewisser zu greifen.<sup>1)</sup> Ich glaube, daß man diese Trichter βομβυκες, von βομβος, der Ton, genannt hat; denn unter den Bestandtheilen der Flöte hat Pollux auch dieses Wort mit aufgeführt. Er setzt es gleich nach dem Worte, welches die Löcher selbst bedeutet, τρυπηματα, und unmittelbar vor demjenigen, welches das Mundstück bedeutet; allein bis izo ist man über den eigentlichen Sinn desselben nicht einig. Ein neuerer Scribent, welcher behauptet, daß die Flöten dieser Art hydraulisch seien, d. h. daß der Ton in denselben durch Wasser hervorgebracht werde,<sup>2)</sup> verdient gar keine Widerlegung.

Auch hat eine jede Flöte ihre kleine Zunge, von den Griechen γλωττα<sup>3)</sup> und γλωττις,<sup>4)</sup> von den Lateinern aber lingula genannt. Eine Flöte ohne Mundstück hieß αυλος αγλωττος.

Ungewöhnlich ist hier auch der Gürtel der Muse, indem er nicht nur über der Hüfte befestigt ist, (da er sich doch gewöhnlich unmittelbar unter den Brüsten befindet,) sondern sich auch von andern Gürteln merklich unterscheidet. Diese sind gemeinlich Streifen oder Binden; der gegenwärtige hingegen ist so breit, daß er eine Art von Tuch zu sein scheint. Einen ähnlichen Gürtel, der auch eben so

1) Conf. Falcon. diss. de Pyram. C. Cestii. p. 1469.

2) Martin, préf. à l'explic. des monum. qui ont rapport à la relig. p. 6.

3) Pollux, l. 2. segm. 108.

4) Id. l. 4. segm. 70.

Winckelmann. 7.

tief sitzt, sieht man in Rom nur an einer einzigen halb kolossalen weiblichen Bildsäule in dem Hause Paganica, die ich für eine Juno halte, wie ich oben im dritten Kapitel des zweiten Abschnitts schon angeführt habe.

---



## Neunzehntes Kapitel.

### Die Horen und Hygiea.

#### I.

[Numero 47 u. 48.]

Die Figur Numero 47 und die beiden folgenden Numero 48 sind auf den Seiten eines dreieckigten Fußgestelles, das wahrscheinlich zu einem Leuchter gehört hat, und sich 130 in der Villa Sener Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani befindet, eingehauen, und scheinen die Gottheiten der Jahreszeiten, Horæ oder Ὥραι, vorzustellen. Man hielt sie für Töchter Jupiters und der Themis<sup>1)</sup> und für Gefährtinnen der Gratien,<sup>2)</sup> daher Pindar sie auch als solche in dem Lobgedichte auf Xenophon aus Korinth mit aufführt.<sup>3)</sup> Man kan sie also auch als Nymphen betrachten, die dem Apollo geheiligt sind, insofern er nämlich der Gott der Sonne ist, welche die Jahreszeiten hervorbringt. Sie werden auch wirklich von Nonnus die Nymphen der Sonne genant.<sup>4)</sup> Die drei kleinen weiblichen Figuren, welche in Gewändern um ein brennendes Feuer herumtanzen,<sup>5)</sup> und die auf dem

1) Hesiod. Theog. v. 901. Pindar. Olymp. IV. v. 3. XIII. v. 6. Diod. Sic. l. 5. [c. 73. Pindari Fragmenta. t. 3. p. 130. edit Heynii.]

2) Pausan. l. 2. [c. 17.]

3) Olymp. XIII. v. 23 — 26. [Hier sind sie in Gesellschaft mit Apollo.]

4) Dionysiac. l. 2. p. 33.

5) Goltz. Græc. tab. 27. n. 9 — 10. [Diesen vortreflich gearbeiteten parischen Marmor erklärt Zoega (Bassirilievi tav. 20.) für Hierodulen, die einen mimischen Tanz aufführen, und der Anzug derselben begünstigt seine Auslegung sehr.]

Revers der Münzen von Apollonia, deren Avers mit einem Apollokopf bezeichnet ist, befindlich sind, halte ich daher nicht unwahrscheinlich für die Horen, welche durch das vorhin angeführte Feuer den Winter vorstellen; nicht aber mit dem Nonius<sup>1)</sup> für die drei Gratien, oder mit Jakob Gronov für drei Nymphen.<sup>2)</sup> Deñ aus der ganzen Zeichnung der Münzen erhellet, daß sie erst geprägt worden sind, als man die Gratien gar nicht mehr in Gewändern abbildete; überdem war es auch nach dem Zeugnisse des Pausanias bloß bei den Künstlern der allerältesten Zeiten gebräuchlich, sie mit Kleidern vorzustellen.<sup>3)</sup> Nonius übergeht das Feuer ganz mit Stillschweigen, da er doch seine Hypothese von den Gratien mit folgender Stelle des Horatius hätte unterstützen können;

*Junctaeque Nymphis Gratiae decentes  
 Alternò terram quatunt pede, dum graves Cyclopus  
 Vulcanus ardens visit officinas.*<sup>4)</sup>

Man muß glauben, daß selbst Pindar die Horen für Gefährtinnen des Apollo anerkannt habe; deñ er sagt in dem Lobgesange auf Psaumis, daß er von den Horen, welche mit Gesang und mit harmonischer Leier in Reihen tanzen, den Befehl habe, Zeuge der großen Thaten seines Helden zu sein.<sup>5)</sup> Wenigstens glaube ich, daß der Anfang dieses Liedes so erklärt werden müsse; und es scheint mir, daß diese Erklärung durch das Denkmal selbst, so wie durch

1) Comment. in Goltz. Græc. p. 157.

2) Thes. Antiq. Græc. t. 1. ad tab. C.

3) L. 9. [c. 35.]

4) L. 1. carm. 4.

5) Olymp. IV. v. 3.

andere hernach beizubringende Gründe, Gewicht bekommen.

Die Horen, deren Zahl Homer nicht bestimmt, wurden in den ältern Zeiten von den Griechen nur in zweien Figuren vorgestellt.<sup>1)</sup> Bathifles, einer der vornehmsten Bildhauer, hatte auf dem Throne der Bildsäule des Apollo zu Amnflä nur zwei Horen, von zwei Grationen begleitet, vorgestellt.<sup>2)</sup> Mit der Zeit nahm man drei Horen an,<sup>3)</sup> und nannte sie Eunomia, Irene und Dice, weil in den ältesten Zeiten das Jahr nur in drei Theile, in Frühling, Herbst und Winter eingetheilt wurde.<sup>4)</sup> Diese Eintheilung schreibt sich aber ebenfalls von Homer her, weil er sagt, daß das große Vieh durch den Stich einer Bremse toll und wüthend würde *ὦψεν ἐν εἰσπρίῳ*, in der Jahreszeit des Frühlings, da er vielmehr hätte sagen sollen, im Sommer.<sup>5)</sup> Drei Horen hatte Phidias auf dem obern Theile des Thrones seiner Statue des olympischen Jupiters angebracht,<sup>6)</sup> und drei Kinder bedeuten auch die drei Jahreszeiten auf dem Marmor Numero 43, welcher den Sturz des Phaethon vorstellt. An eben diese Anzahl der Horen hat sich auch Raphael von Urbino gehalten, als er das Gastmahl der Götter auf einer Decke des farnesischen Palastes malte. Die Pythagoräer, welche in der Zahl Vier eine besondere Kraft wahrzunehmen glaubten,

1) Pausan. l. 8. [c. 31.]

2) Id. l. 3. [c. 18.]

3) Hesych. v. *Ζευγες*.

4) Aristoph. Av. v. 710. Conf. Aleandr. expl. tab. Heliac. p. 73.

5) *Οδυσσ.* X. XXII. v. 301.

6) Pausan. l. 5. [c. 11.]

indem sie dieselbe für die Quelle aller Wirkungen und Producte der Natur hielten,<sup>1)</sup> scheinen daran Schuld zu sein, daß man die Zahl der Göttinnen der Jahreszeiten auch auf vier festgesetzt hat. Man findet sie nämlich auf verschiedenen andern Kunstwerken in vier Figuren abgebildet, besonders auf einer Begräbnißurne, welche die Vermählung des Peleus und der Thetis, Numero 111, vorstellt; imgleichen auf dem viereckichten Fußgestelle eines Leuchters im farnesischen Palaste. Die Römer erkannten in den allerältesten Zeiten nur eine einzige Hora, welches Persilia, die Gemahlin des Romulus, war.<sup>2)</sup>

Die Figuren, von welchen ich mir izo zu reden vornehme, haben das Gewand durch ein an den Seiten befestigtes Band aufgegürtet und geschürzt, so wie die Tänzerinnen in den alten Zeiten gegürtet waren.<sup>3)</sup> Mit solchen aufgegürteten Kleidern beschreibt sie auch Ovidius in folgendem Verse:

Conveniunt pictis incinctæ vestibus Horæ,<sup>4)</sup>

wo die Ausleger gar keine Rücksicht auf das Wort *incinctæ* genommen zu haben scheinen.

Die erste Figur trägt tanzend Früchte; daher Plato auch in seinem Buche von den Gesezen<sup>5)</sup> die Vorschrift ertheilt, daß man die jungen Mädchen nicht mit leeren Händen tanzen lassen soll, damit durch die Bewegung der Füße auch die Hände eine

1) Nicomach. Geras. Arithmet. ap. Phot. p. 239. Conf. Meurs. denar. Pythag. p. 60.

2) Ennius in fragm. p. 43. Ovid. metam. l. 14. v. 851. [Hyginus (fab. 173.) erwähnt zehn Horen, wahrscheinlich als Tageszeiten,]

3) [Analecta, t. 3. p. 105.]

4) Fast. l. 9. v. 217.

5) L. 7. p. 571.



gewisse Gewandtheit erlangen. Die beiden übrigen Figuren auf den zwei andern Seiten dieses Fußgestelles sind in verschiedener Stellung abgebildet; allein beide stehen auf den Spizen der Füße, weil dieses die eigentliche Stellung der Tanzenden ist, und Philostratus sie in derselben beschreibt.<sup>1)</sup>

Man sieht also an diesen Figuren eines der unterscheidenden Merkmale, die Pindar den Horen gibt, nämlich das Vergnügen des Tanzes. Die beiden andern Figuren tragen nichts in den Händen; allein zu den Füßen der einen brent ein Feuer auf einem kleinen Steinhaufen, und zur Seite der andern sprosset eine Blume auf. Diese ist das Bild des Frühlings, jene des Winters, so wie man in der ersten den Herbst erkennt. Das Feuer auf der oben angeführten Münze scheint mir gleichfalls den Winter anzuzeigen.

Was aber bei diesen Horen ein ganz vorzügliches Kennzeichen zu sein scheint, ist die Krone, welche bei allen dreien gleich ist. Eben so gestaltet sind auch die Kronen von drei andern Figuren auf einem dreieckigen Fußgestelle in der Villa Borgheze, welches noch etwas größer als das unsrige ist. Diese drei Figuren, die meiner Meinung nach ebenfalls die Göttinnen der Jahreszeiten vorstellen, haben gleichfalls eine tanzende Stellung:

. . . . . molli diducunt brachia motu,<sup>2)</sup>

alle übrigen Attribute aber fehlen ihnen; die dritte hingegen schlägt tanzend die Cymbal oder Trommel (*τυμπανον*.) Zwei größere ebenfalls tanzende Figuren mit gleichen Kronen finden sich noch in der vorhin genannten Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani. Da das Basrelief

1) L. 2. Icon. 35.

2) Stat. Sylv. L. 1. v. 5.

nicht mehr ganz ist, so ist zu vermuthen, daß ehemals auch noch die dritte darauf befindlich gewesen. Auf der einen Seite eines sehr schönen dreieckigen Fußgestelles, welches sich in der St. Marcusbibliothek in Venedig befindet, <sup>1)</sup> ist eine *Bacchantin*, auf den übrigen beiden aber sind zwei den eben genannten sehr ähnliche Figuren vorgestellt; und so könnte man auch glauben, daß der Verfertiger dieses Kunstwerkes sich in Absicht auf die Zahl der *Horen* nach dem *Homerus* gerichtet habe, weil dieser, wie schon bemerkt worden ist, nur zwei nennet. <sup>2)</sup> Ich kan nicht unterlassen, hier eines Bruchstücks von gebräntem Thone zu erwähnen, welches *Ficoroni* in dem Buche von den *Massen* beigebracht hat, <sup>3)</sup> und auf welchem man eine weibliche Büste sieht, die eine Krone von ähnlichen kreuzweis über einander stehenden Blättern hat, welche der *Pater Contucci*, Verfasser des angeführten Buchs, für Hörner gehalten hat.

Der erste Gedanke, der mir bei der Betrachtung dieser Kronen einfiel, war die Nachricht, welche uns *Lucian* von den äthiopischen Kriegern gibt, daß sie, wenn sie in den Krieg gingen, eine gewisse Anzahl Pfeile rings um den Kopf banden, welche wie Strahlen in die Höhe gerichtet standen. Eben diese Völker ließen sich, wie der nämliche Autor sagt, nicht anders als tanzend mit den Feinden in's Gefecht ein. <sup>4)</sup>

Hier aber sieht man deutlich, daß diese Kronen aus Blättern bestehen, die ich für Palmblätter halte, weil diese Art von Kronen, nach der Behauptung

1) Zanetti Stat. nella Bibl. di S. Marco. t. 2. f. 34.

2) [G. d. K. 5 B. 2 K. 15 S. Note.]

3) Masch. tav. 57.

4) De saltat. [c. 18.]

des Phurnutus,<sup>1)</sup> den Musen eigen waren, und die Blätter derselben, so wie anderer, die bei den Spartanern *ὑφρατικοί* hießen,<sup>2)</sup> wie Strahlen gestellt waren: *corona palmæ foliis in modum radiorum prosistentibus.*<sup>3)</sup> Da nun die Blätter unserer Kronen, vorzüglich die auf dem borghesischen Fußgestelle, kreuzweis übereinander stehen, so scheint es, daß sie zu der Art von Kronen gehören, welche von Andern *Αἴγυς* genant wurden, welches Wort Harpokraton also erklärt: *τὰ διὰ σερμμάτων πεπλεγμένα δίκτυα*, netzartig geflochtene Kränze;<sup>4)</sup> wenn nun dieser Autor nicht ähnliche Kronen darunter verstanden hat, so wird das, was er davon sagt, immer dunkel bleiben.

Hätten die gedachten Figuren außer den beschriebenen Kronen die Attribute der Musen, so würde sich ihre dreifache Zahl mit der Nachricht des Phurnutus reimen lassen, da man weiß, daß die Griechen in den ältesten Zeiten nur drei Musen kannten, nämlich *Μελετη*, *Μνημε* und *Αοιδη*,<sup>5)</sup> zu denen Cicero noch die vierte, *Telgiopoe*, fügt,<sup>6)</sup> die Aratus aber *Telginoe* nennt.<sup>7)</sup> Wenn man indessen die Horen, die dem Dichter Alcäus zufolge gekrönt und *σεφρανηφόροι* sind,<sup>8)</sup> als Gottheiten betrachtet, welche nach dem, was oben gesagt worden

1) De nat. Deor. c. 14. p. 161.

2) Athen. l. 15. [c. 6. n. 22.]

3) Apulej. metam. l. 11. p. 389.

4) In voce *Αἴγυς*.

5) Diod. Sic. l. 4. [c. 7.] Pausan. l. 9. [c. 29.] Arnob. adv. gent. [l. 3.] p. 121. [G. d. R. 8 B. 2 R. 136. Note.]

6) De nat. Deor. l. 3. c. 21.

7) Tzetz. in Hesiod. Eργ. A. p. 6.

8) In carm. lyr. edit. Commelin. p. 11.

ist, in einiger Verwandtschaft mit den Musen und der Dichtkunst scheinen gestanden zu haben, und wenn man sie daher auf mehreren alten Kunstwerken, z. B. auf dem oben angeführten Throne des Apollo, beisammen in Begleitung sieht: so kann man auch annehmen, daß beide gemeinschaftliche Kennzeichen haben, wie z. B. die Lust zu tanzen den Horen, den Gratiën und den Musen gemein ist. So stellt Hesiodus selbst die Musen vor, wie sie um eine Quelle und um einen Altar Jupiters herum tanzen,<sup>1)</sup> ohne daß von ihnen gesagt wird, daß sie zum Tanzen aufmuntern.<sup>2)</sup> Da man übrigens auf mehreren Kunstwerken nicht mehr als drei Horen und zwar in tanzender Stellung findet, wie z. B. außer den bereits angeführten auf einem Altare in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani, so wie auf einem andern Altare, dem berühmten Marmor, welcher die Vergötterung des Herkules vorstellt, wo eine der drei Horen, welche gleich den andern tanzend die Leier spielt: so glaube ich, daß man die Kronen von Palmblättern als Attribute dieser Göttinnen annehmen könne. Da man die Horen auch für Gottheiten der Quellen gehalten hat,<sup>3)</sup> so könnte man vielleicht daher einige Analogie für diese Kronen finden, indem der Palmbaum auch das Einbild irgend eines Flusses ist.<sup>4)</sup>

Aus diesen wahrscheinlichen Gründen bin ich nun der Meinung, daß man in den drei weiblichen Figuren in der aldobrandinischen Hochzeit, welche, wie ich glaube, die Vermählung des Peleus und der

1) Theog. v. 3 — 4. Lucian. [de saltat. c. 24.]

2) Eurip. Herc. fur. v. 686.

3) Theocrit. Idyll. I. v. 150.

4) [Man sehe G. d. K. 5 B. 2 K. 159. Note.]



Thetis vorstellt, die drei Horen suchen müsse, da die mittlere von ihnen eine gleiche Krone von Blättern auf dem Kopfe trägt und überdem die drei Parcen, die Catullus bei dieser Hochzeit erscheinen läßt,<sup>1)</sup> sich gar nicht mit diesen Figuren reimen lassen.<sup>2)</sup>

Dieses wird jeder vorläufig einräumen können, der da weiß, daß man von den Horen glaubte, sie lenkten das menschliche Leben, versähen es mit allen Bedürfnissen,<sup>3)</sup> und trügen für die Erziehung kleiner Kinder Sorge; und daß man daher auch von Aristäus, dem Sohne der Cyrene, sagte, er sei im Schooße der Horen erzogen worden,<sup>4)</sup> welches ein alter Dichter, den Pausanias anführt, sogar von der Juno selbst behauptet.<sup>5)</sup> Auch ist es bekant, daß die Poeten der Überlieferung zufolge die Horen bei verschiedenen berühmten Hochzeiten des Altertums erscheinen lassen, wie ich hernach bei der Vermählung des Peleus und der Thetis, auf einem Marmor vorgestellt, besonders zeigen werde.

Die Krone auf dem Kopfe einer der drei weiblichen Figuren auf vorgedachtem Gemälde, von denen eine die Leyer spielt, macht den Inhalt eines langen noch ungedruckten Briefes aus, den der unsterbliche Peiresc im Jahre 1629 an den berühmten Commendator del Pozzo schrieb, in welchem er aus der Stellung der grünen Blätter, die Andere der Farbe ohngeachtet für Strahlen hielten, mit Gründen beweiset, daß es keine Strahlenkrone sei; sondern

1) Epithal. Pel. et Thet.

2) [G. d. R. 7 B. 3 R. 7 S. Allegorie S. 72.]

3) Diod. Sic. l. 5. [c. 73.]

4) Pind. Pyth. IX. v. 105.

5) L. 2. [c. 13.]

vielmehr glaubt, daß diese vorgeblichen Strahlen, weil sie nicht in gleicher Entfernung und gerade stehen, auch wie von ohngefähr einige gegen die andern zugebogen sind, Palmblätter vorstellen können. Es fehlte dem Peiresc nichts als die oben erwähnte Nachricht des Phurnutus und unsere Kunstwerke, um in seiner Vermuthung noch weiter zu gehen. Mit diesen Vordersätzen könnte jemand, der im Muthmaßen kühner wäre als ich, leicht alle Schwierigkeit durch folgende Stelle der Phönizierinnen des Euripides:

Οὐκ ἐπὶ καλλιχοροῖς σεφανοῖσι νεανίδος ὦραις, 1)

heben, wenn er, anstatt des Wortes νεανίδος, das Wort φοινίκος, eine Palme, unterschöbe; da uns sonst diese Stelle aller bisher angewandten Mühe ohngeachtet dunkel bleibt. 2) Durch diese Verbesserung hingegen würde sie meinem Bedünken nach ihren wahren Sinn erhalten, daß nämlich dadurch die mit Palmen befränzten und tanzenden Horen angedeutet würden. 3)

Man kann also aus der Palmenkrone der gedachten, auf dem aldobrandinischen Gemälde befindlichen Figur, so wie aus der Leyer, welche ihre Gefährtin tanzend spielt, wodurch sie den Horen des Pindars ähnlich ist, den Schluß machen, daß sie nebst der dritten Figur ebenfalls diese Göttinnen vorstellen. Die dritte gießt eine Schale auf eine Art von Altar aus. Diese Schale kann eben so wie bei den Genien und andern Gottheiten, die sie in der Hand halten, auf alle die Güter anspielen, welche diese Hore ausspendet, um das Leben angenehmer zu machen, und

1) Vers. 793. [al. v. 814.]

2) [Aus dem Scholion zu dieser Stelle hat man nun. für ὦραις gesetzt νεανίδος ὦραις, die Blüthe der Jugend.]

3) Conf. Valkenaer. not. ad h. l. p. 292.

die sie dem Kinde, das aus der Ehe, der sie mit ihren Schwestern bewohnt, entstehen soll, so zu sagen zutrinkt. Die Horen lassen indessen auch die Musen in ihrer Gesellschaft zu, und man könnte daher, wenn man wollte, auf diesem Gemälde die Figur mit der Leyer für die Muse Erato halten, weil ihr die Besorgung der Lustbarkeiten bei Hochzeiten zu Theil geworden sind. <sup>1)</sup>

Mit all diesem hoffe ich nun bewiesen zu haben, daß die angeführte Stelle aus dem Pindar nicht anders könne verstanden werden, als ich im Anfange dieser Erklärung gesagt habe, und daß die Worte: ὑπο ποικιλοφρμιγγος αοιδας, vom Gesange mit der harmonischen Leyer, sich nicht, wie die Ausleger des Dichters glauben, auf den Pindar, sondern auf die Horen selbst beziehen, und zwar auch in Rücksicht auf das Wort ἐλισσομεναι, welches in dem orfordischen Pindar und auch von Andern durch das Wort *revolutæ* erklärt wird, aber nicht in Beziehung auf die Horen, sondern auf die Zeiten, das ist: auf die olympischen Spiele. Sie folgen bei dieser Erklärung den Scholiasten dieses Dichters, und in diesem Verstande würde das Wort ἐλισσομεναι das Synonymum von περιπλομεναι beim Homerus sein, welcher περιπλομενων ενιχυτων von einer gewissen Periode oder einem Umlaufe von Jahren sagt; so wie man beim Euripides περιδρομαι ετων findet. <sup>2)</sup> Ein Synonymum von diesen wendet Sophokles auch auf die Horen selbst an, indem er sagt περιτελλομεναι; Ὠραις. Das Verbum ἐλισσεσθαι

1) Schol. Apollon. Argonaut. l. 3. v. 1.

2) Helen. v. 782.

3) OEd. Tyr. v. 159.

selbst wird von Euripides gebraucht, indem er von der Zeit spricht.<sup>1)</sup>

Man kann indessen die ungewöhnliche Übersetzung, welcher die Ausleger bei der gedachten Stelle im Pindar folgen, nicht annehmen, noch dem Worte ἐλισσομεναι den oben erwähnten Sinn andichten, ohne dem hohen Gedankenfluge Pindars Unrecht zu thun; denn so würde das ganze schöne Bild verschwinden, welches aus der Idee entsteht, daß der Dichter sein Lied an die Göttinnen der Jahreszeiten oder an die Horen richtet, indem der gemeinen Erklärung nach diese ganze so dichterische Stelle in ein gemeines Geschwätz überginge.

Ich halte mich an die gewöhnliche Bedeutung des Verbums ἐλίσσασθαι, welches nicht nur das Umwälzen und Umdrehen gewisser Dinge (wie es oft von Euripides gebraucht wird<sup>2)</sup>) — sondern besonders das Umdrehen beim Tanzen bedeutet, wie man beim Pindar<sup>3)</sup> und beim Euripides sehen kann. Dieser sagt von den Mufen:

Ἐλίσσασθαι καλλιχορον,

Die sich im schönen Chortanz drehen;<sup>4)</sup>

und so noch in verschiedenen andern Stellen seiner Trauerspiele.<sup>5)</sup> Daraus erhellet, daß man dieses Wort beim Pindar von den tanzenden Horen erklären müsse, indem sie so vom Philostratus beschrieben und auf unsern Kunstwerken abgebildet werden.

1) Hercul. fur. v. 671.

2) Orest. v. 1266. 1293. 1379. Phoen. v. 3. 242. 718. 1185. 1193. Jon. v. 397. 1164. 1504. Androm. v. 425. 448. Troad. v. 116. 758. Bacch. v. 1121.

3) Phyth. I. v. 7.

4) Hercul. fur. v. 690.

5) Ibid. v. 690. 927. Troad. v. 3. 333.



Auf diese Art könnte man den auch das Prädicat περικυκλαδες, welches den Horen in einem der homerischen Hymnen beigelegt wird, mit dem Tanze reimen, wenn man es erklärte: Die Horen, welche in einem Kreise herumtanzen.

Ich weiß nicht, ob Joseph Scaliger in seiner Auslegung dieser Hymnen dieselbe Idee gehabt hat, indem er dieses Wort durch *vortentes* übersetzt. Das Wort περικυκλαδες kömmt, so viel mir bekant ist, in keinem andern Autor vor, daher es auch dem Heinrich Stephanus in seinem Thesaurus entwischt ist. Ich gestehe indessen, daß ich das Verbum περικυκλειν welches umzingeln oder umgeben bedeutet, nirgends gebraucht gefunden habe, wo vom Tanzen die Rede war.

Indem ich so über das Tanzen, als über ein unterscheidendes Merkmal der Horen, nachdenke, scheint es mir, daß das Wort περικυκλαδες aus einer Redensart des Philostratus: ἡ δὲ δὴν τὰ κυκλὰς, zu erklären sei, welche derselbe braucht, wo er vom Tanze dieser Göttinnen auf einem alten Gemälde spricht. Den die Präposition περι kan eben sowohl wie δὴν das Herumdrehen beim Tanzen bedeuten. Das Wort κυκλος kömmt auch bei andern Autoren vor, wenn sie vom Tanzen reden, wie z. B. κυκλειῶν χορῶν beim Euripides.<sup>1)</sup> Die tanzende Stellung selbst, in welcher fünf sehr schön erhoben gearbeitete Figuren in der Villa Borghese vorgestellt sind, hat Veranlassung gegeben, ihnen geradezu den Namen der Horen beizulegen, obgleich die Zahl nicht mit ihnen übereinstimmt. Indessen, glaube ich, kan man mit einigem Grunde annehmen, daß es wirklich die Horen sind, wie sie mit den Grätien oder mit der Harmonia und Hebe tanzen, indem auch Homer sie als

1) Helen. v. 1328. v. 1327.

tanzend einführt. <sup>1)</sup> Betrachtet man nun etwa dieses Basrelief als ein Bruchstück von einem größern Werke, so könnte man sich unter dem Schutze des Hyginus allenfalls zehn Horen denken, den so viele führt dieser Scribent auf. <sup>2)</sup>

Endlich können die Kunstwerke, auf welchen die Horen abgebildet sind, die Verbesserung rechtfertigen, welche Nikolaus Heinsius in einer Stelle des Hippolytus von Seneca vorgenommen hat, indem er in folgenden Versen das Wort *Aura* statt *Hora* setzt:

Volat ambigius  
Mobilis alis *Hora*. <sup>3)</sup>

Dieser Kritiker glaubte nämlich, daß man die Horen nicht mit Flügeln abgebildet fände, welche Vermuthung mehrere alte Kunstwerke zur Gewißheit erheben.

## II.

[Numero 49.]

Hygiea oder Hygieia, die Göttin der Gesundheit, ist mit Apollo eben sowohl wie die Horen verwandt; den sie war die Tochter des Asklapius, Sohns des Apollo. Man kan sie auch als die Schwester der Horen ansehen, da die Gesundheit durch die gute und heilsame Beschaffenheit der Jahreszeiten hervorgebracht wird. Sie ist auf der unter Numero 49 beigebrachten Gemme abgebildet und durch ihre gewöhnlichen Symbole kent-

1) Hymn. in Apoll. v. 194 — 195.

2) Fab. 173.

3) Vers. 1137.

4) Advers. L. 1. c. 6. p. 73.

lich; denn sie hat in der linken Hand eine Schale und in der rechten eine Schlange, der sie aus der Schale Nahrung reicht. Ich bin indessen mit der Erklärung dieser Symbole, welche der gelehrte Buonarroti uns davon gegeben hat,<sup>1)</sup> nicht zufrieden. Er glaubt nämlich, sie spieleten auf die Schlangen an, welche in verschiedenen Tempeln des Askulapius ernährt wurden.

Die Schale scheint mir vielmehr das Gefäß zu sein, welches die Griechen μεταπιπτρον 'Υγίαιας,<sup>2)</sup> die Gesundheitschale, nannten, und die insbesondere der Hygiea geweiht war; daher ist auch diese Schale die Gesundheit genant.<sup>3)</sup> Die Schlange ist das Symbol des guten Genius,<sup>4)</sup> welchem man bei Gast- und Freudenmahlen ein Weinopfer brachte, welches man ποτηριον αγαθου δαιμονος,<sup>5)</sup> den Trank des guten Genius, nannte, nachdem man dem rettenden Jupiter ein anderes Opfer gebracht hatte, das den Namen ποτηριον Διου σωτηρος, Trank des rettenden Jupiter, führte.<sup>6)</sup>

Der am Baume aufgesteckte Kopf scheint kein Totenkopf, noch von einem Menschenopfer zu sein, welche die ältesten Völker Italiens dem Saturnus zum Opfer darbrachten.<sup>7)</sup> Der Hals desselben läßt auch nicht zu, ihn für eine Maske zu halten, um den ganzen Kopf damit zu bedecken. Zwei ähnliche

1) Osserv. sopra alc. med. p. 82.

2) Athen. l. 11. [c. 11. n. 73.]

3) Pollux, l. 6. segm. 100.

4) Virgil. Æn. l. 5. v. 95.

5) Laurent. sacr. gentil. c. 19.

6) Athen. [l. c. l. 1. c. 23. n. 52. Nach Athenäus war die μεταπιπτρος Διου σωτηρος auch αγαθου δαιμονος.]

7) Dionys. Hal. antiq. Rom. l. 1. c. 19.

Köpfe steht man auf einem herculanischen Gemälde an einem Baumzweige. <sup>1)</sup> Es scheint vielmehr ein als Gelübde versprochener oder künstlich gemachter Kopf zu sein, dergleichen man dem Pluto statt der wirklichen Menschenköpfe darzubringen pflegte; <sup>2)</sup> so daß der Kopf in Verbindung mit der Rüstung am Fuße des Baumes und mit der Gestalt der Hygiea ein Gelübde vorstellen kan, das man für die Gesundheit eines Kriegers gethan hat.

1) Pitture d' Ercol. t. 3. tav. 12.

2) A. Gell. l. 5. c. 7.

---



## Zwanzigstes Kapitel.

---

### Orpheus.

[Numero 50.]

Den Musen zum Gefährten bringe ich unter Numero 50 den Orpheus bei, den man für einen Sohn der Muse Kalliope hält, und der in die Unterwelt hinabstieg, um von Pluto die Rückkehr seiner verstorbenen Gemahlin Eurydice zu erbitten. Das Basrelief, auf welchem dieses abgebildet ist, befindet sich in der Villa Panfili. Seine Kleidung ist nicht die gewöhnliche Kleidung der Völker Thraciens, wo er geboren war, das heißt: er hat keine glatte Binde um den Kopf, wie ihn Philostrat der Jüngere auf einem Gemälde beschreibt. Er hat hier nach Art der griechischen Helden ein bloßes Gewand, ohne eine Bedekung auf dem Haupte, und darin gleicht er dem Bilde, das der berühmte Maler Polygnotus zu Delphi von ihm verfertigte,<sup>1)</sup> so wie demjenigen Orpheus, den man auf einem Basrelief des Musei Capitolini sieht. Er sitzt auf einem Felsen. Auch hierin kommt er mit jenem von Polygnotus gemalten Orpheus überein; dergleichen mit Amphion auf einem andern antiken Gemälde, der auf einer Anhöhe sitzt und ebenfalls die Leier spielt.<sup>2)</sup> Unter dem Orpheus befindet sich ein Thier, das man, hätte es nicht ei-

1) Pausan. l. 10. [c. 30.]

2) Philostr. l. 1. Icon. 11. p. 779.

nen so langen Schwanz, für einen Hund, und zwar für den Hund der Unterwelt (*Adg*), wie Homer sagt, halten könnte, der durch die Töne der Leier des *Orpheus* zahm gemacht worden. Er ist hier vielleicht auf diese Art und nur mit einem Kopfe abgebildet, weil Homer ihn so beschreibt, da er noch nichts von dem erst durch spätere Dichter ihm gegebenen Namen *Cerberus* wußte und nirgends von drei Köpfen spricht.<sup>1)</sup> Man könnte auch annehmen, daß der Künstler diesen Hund für den Hund des *Aldoneus*, Königs von Epirus, genommen habe, welcher *Cerberus* hieß und dessen Wildheit bei den Dichtern die andere monströse Idee erzeugt hat.<sup>2)</sup> Der Schwanz, der mehr ein Tigerschwanz zu sein scheint, kan vielleicht deswegen so lang vorgestellt sein, um das grausame Naturell des Hundes dadurch anzudeuten. Virgil sagt von ihm, daß er nicht weniger als die Seelen der Verstorbenen von des *Orpheus* Gesange bezaubert gewesen sei:

. . . . . tenuitque inhians tria Cerberus ora.<sup>3)</sup>

Die beiden weiblichen Figuren, von denen die erste einen kleinen Eimer, die andere eine kleine Muschel in der Hand hält, scheinen zwei *Danaiden* vorzustellen, welche wegen Ermordung ihrer Männer in der Unterwelt dazu verdammt waren, Wasser in durchlöcherten Gefäßen zu tragen.

Indessen scheinen sie nicht betrübt zu sein, oder sich bei dem Wasser, welches sie tragen, aufzuhalten, sondern blos auf die Töne der Leier des *Orpheus* zu hören. Daraus erhellet, daß der Künstler darin den Dichtern folgen wollte, welche sagen, daß alle Strafen der verurtheilten Seelen inne hielten, wäh-

1) *Il. O. VIII. v. 368.*

2) *Pollux, l. 5. segm. 42.*

3) *Georg. l. 4. v. 483.*

rend sie diese Musik anhörten; <sup>1)</sup> und Ovid insbesondere sagt, daß die Danaiden aufgehört haben, Wasser zu tragen: *urnisque vacarunt.* <sup>2)</sup>

Unter den funfzig Töchtern des Danaus, die ihre Männer ermordeten, war Hypermnästra die einzige, welche ihrem Gemahle Lynceus das Leben rettete. Die übrigen neun und vierzig wurden nach ihrem Tode auf oben erwähnte Art gestraft. Auf unserm Marmor erscheinen indessen nur zwei, weil der Raum nicht erlaubte, sie alle vorzustellen. Man könnte auch sagen, der Künstler habe den Polygnotus in dem gedachten Gemälde nachgeahmt, auf welchem ebenfalls zwei weibliche Figuren befindlich waren, welche Wasser in durchlöchernten Gefäßen trugen. <sup>3)</sup>

Ich glaube auch, daß jene sehr schöne Statue im Museo Capitolino, welche in beiden Händen ein Gefäß trägt, und es über ihrem Gewande hält, gleichsam damit das Wasser nicht heraus laufe, eine Danaide sei. Man hat diese Statue unter dem Namen Psyche, die der Venus, um sie zu besänftigen, auf Befehl ein Gefäß mit Wasser aus dem Flusse Kocytus bringen mußte, in Kupfer gestochen. Allein ich glaube nicht, daß man ihr diesen Namen beilegen könne, theils deswegen, weil ihre Statur die gewöhnliche Größe überschreitet, theils auch, weil sie keine Flügel hat. Andere, welche sie für die Pandora gehalten, haben nicht auf die Form des Gefäßes gesehen, welches von der Gestalt des Gefäßes der Pandora, das Hesiodus *πίδος* nennt, <sup>4)</sup> sehr verschieden ist. Dieses nähert sich der

1) Virg. Georg. l. 4. v. 481.

2) Metam. l. 10. v. 43.

3) Pausan. [l. 10. c. 31.].

4) Eß. v. 94.

Gestalt eines antiken Fasses von gebräutem Thone, dessen Spundloch oder Öffnung am Rande des Gefäßes, nach der Beschreibung des eben erwähnten Dichters, eng sein muß, um es mit einem Defel versehen zu können. Es würde daher die Hoffnung, welche in dem Gefäße der Pandora unter dem Rande zurückblieb, <sup>1)</sup> ebenfalls daraus mit entwischt sein, wenn es wie das Gefäß jener Statue geformt gewesen, welches sich von dem Boden nach oben zu erweitert. Ein so gestaltetes Gefäß, das man als eine Schale betrachtet, um das Wasser darin zu bringen, könnte, wenn man auf den Ausspruch des Scholiasten des Apollonius hörte, welcher sagt, daß es für ein Mädchen unanständig sei, einen Wasserkrug zu tragen, <sup>2)</sup> meine Muthmaßung bestärken, so daß man es nicht anders als für eine Strafe und Bückung erklären müßte. Ich will indessen aus der Bemerkung dieses Scholiasten kein allgemeines Urtheil fällen; denn ich weiß recht gut, daß es bei vielen Völkern für junge Mädchen gar nicht unanständig war, Gefäße mit Wasser auf dem Kopfe zu tragen. So redet z. B. Herodot von einem sehr schönen Mädchen in Päonien, einer Landschaft in Macedonien, welches auf diese Art Wasser getragen; <sup>3)</sup> und Euripides läßt die Elektra in derselben Beschäftigung auftreten. <sup>4)</sup>

1) Ibid. v. 97.

2) Argonaut. l. 1. v. 1207.

3) L. 5. [c. 12]

4) Electra. v. 55.



# Ein und zwanzigstes Kapitel.

---

## B a f c h u s.

### I.

[Numero 51 u. 52.]

Auf etlichen antiken Denkmälern findet man einige Gottheiten als Knaben vorgestellt. Eine davon ist Jupiter, einmal, wie er von der amalthäischen Ziege gesäugt, und von der Rhea oder von der Nymphe Adrastea, <sup>1)</sup> die Andere auch Dnoe nennen, <sup>2)</sup> aufgezogen wird. Jene Vorstellung befindet sich auf einem Altare im Museo Capitolino; <sup>3)</sup> diese aber auf einem Basrelief im Palaste Giustiniani. <sup>4)</sup> Die andere ist Bacchus, dessen Geburt auf zweien Basreliefs in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani abgebildet ist. Man sehe hier Numero 51 und 52.

Jupiter gab ihn nach seiner Geburt den dodonischen Nymphen zu erziehen. Andere behaupten, daß Ino, von der wir nachher reden werden, ihn denselben übergeben habe. <sup>5)</sup> Dieser Nymphen waren nach dem Hesiodus fünf; <sup>6)</sup> sie hießen Phäsyne,

1) Callimach. hymn. in Jov. v. 47. Apollon. Argonaut. l. 3. v. 133.

2) Pausan. l. 8. [c. 47.]

3) Donii Inscript. tab. 1.

4) Bartoli Admir. Rom. tab. 26.

5) Eustath. ad Il. Σ. p. 1195.

6) Schol. Hesiod. Epy. p. 92.

Koronis, Kleia, Phäo und Eudora. Der alte Scholiast des Homerus gibt ihrer sechs an, <sup>1)</sup> Ambrosia, Koronis, Eudora, Dione, Asyle und Polyo; Andere zählten gar sieben. <sup>2)</sup>

Der erste Marmor ist in der von allen genannten Autoren angegebenen Anzahl verschieden, indem ihrer hier nur vier sind, und zwar wohl nicht aus Eigensinn oder des engen Raums wegen; sondern weil sich der Künstler auf eine Autorität verließ, welche ich glaube in den Scholien des Theon über den Aratus gefunden zu haben. <sup>3)</sup> Dieser gibt an, daß die Erzieherinnen des Bakchos in Sterne verwandelt und an die Stirn des Stiers im Thierkreise unter dem Namen Hyaden (Υαδες) gesetzt worden. Er führt ferner verschiedene Meinungen der Alten über die Anzahl der Sterne an, die sich in dem Auge dieses Gestirns befänden. Thales zählte nur zwei; Euripides im Erechtheus nahm drei an; <sup>4)</sup> Achäos <sup>5)</sup> vier, und Hippias sechs. <sup>6)</sup> Der Verfertiger unseres Kunstwerks folgte also wahrscheinlich denen, welche vier Nymphen annahmen; da hingegen der Künstler, der das folgende Stück verfertigte, sich an die Meinung des Hesiodus gehalten hat; der sehr alte Künstler des Basreliefs von der Leukothea unter Numero 56 aber richtete

1) In Iλ. Σ. v. 486.

2) Schol. Pind. Nem. II. v. 17. Conf. Hist. de l'Acad. des Ins-  
script. t. 5. p. 40.

3) Ad v. 168. [phænom.]

4) [Im Phaethon; und er nennt sie Töchter des Erech-  
theus. Schol. Arat. l. c.]

5) [Ein alter Tragödiendichter.]

6) [Hippias der Elegiker und Pherekydes von Athen  
nahmen sieben an. Schol. Arat. l. c.]

sich nach denen, die nur drei Sterne und folglich nur drei Nymphen zählten.

Die letzte Nymphe zur rechten Seite ist so gewandt, daß sie über das Stük hinaussteht. Sie scheint also mit andern Figuren, die nicht da sind, in Beziehung zu stehen; woraus man vermuthen könnte, daß der Marmor auf dieser Seite nicht ganz ist. Ich kan das Gegentheil nicht behaupten; deñ die Sache bleibt unentschieden, weil der Marmor in die Mauer eingefügt steht. Allein andere ähnliche eben so gestellte Figuren beweisen, daß die alten Künstler nicht sorgfältig genug daran dachten, diesen Mangel der Einheit in der Composition zu vermeiden; deñ eben so steht auch die letzte Figur zur rechten Hand in dem Triumphe des Titus, der auf dem Triumphbogen dieses Kaisers erhoben gearbeitet ist.

## II.

[Numero 53.]

Auf dem Basrelief von gebräntem Thone unter Numero 53, welches man öfter wiederholt findet und das also zum Bierat in einem Hause gedient zu haben scheint, sieht man den Bacchus als Kind abgebildet, wie ihn ein junger Satyr und eine Bacchante in einem Korbe tragen. Letztere kan man für Mafris, des Bacchus Ernährerin,<sup>1)</sup> halten. Dieser Korb ist aus Ruthen (von den Griechen λικνος genant) in Gestalt eines Nachens geflochten, wesswegen er auch σκαφη hieß.<sup>2)</sup> Er diente dazu, das Korn darin zu worfeln und es dadurch von der Spreu zu säubern. So war die Wiege des Bacchus beschaffen. Auch Jupiter und

1) Nonn. Dionysiac. l. 31. p. 371.

2) Etymol. M. v. σκαφη. [et λικνον.]

Mercur haben eine Getraidwanne zur Wiege. <sup>1)</sup> Dieselbe findet sich ebenfalls bei der Geburt eines Kindes auf einem Basrelief vorgestellt, das iſo nicht mehr in Rom iſt. <sup>2)</sup> Die Gewohnheit, die Kinder in einer ſolchen Wanne zu wiegen, war allegoriſch und bedeutete ihre gute Ernährung, indem man die Wanne als ein Geräth für die Früchte der Ceres betrachtete. <sup>3)</sup> Daher kömmt auch das Beiwort λικνιτης, <sup>4)</sup> das dem Bacchus gegeben wird und deſſen eigentliche Bedeutung aus unſerm Kunſtwerk erhellet, wo Bacchus in einer Wanne getragen wird. Der Satyr und die Bacchantin würden λικνοφοροι, Wannenträger, ſein, ein Wort, das gewöhnlich diejenigen bedeutet, welche bei den feierlichen Umzügen der Ceres und des Bacchus Früchte trugen. <sup>5)</sup> Ich weiß nicht, ob es da auch ihrer zwei thaten, wie hier. Gewöhnlich trug man freilich die Wanne oder den Korb auf dem Kopfe, <sup>6)</sup> und bei dieſer heiligen Feierlichkeit hieß ſie alſdañ die myſtiſche Wanne.

Da alſo nach dem oben Geſagten das Wort σκαφη mit λικνος einerlei iſt: ſo läßt ſich wohl daraus ſchließen, daß das Wort σκαφηφορος, welches denjenigen bedeutet, der beim Bacchus feſte die σκαφη trug, auch einerlei mit λικνοφορος ſei. Suidas, <sup>7)</sup> Geſychtus und Sarpokratia, welche die Perſon

1) Callim. hymn. in Jov. v. [48.] Arat. phænom. l. c.

2) Bartol. Admir. Rom. tab. 65.

3) Theon. Schol. in Arat. phænom. l. c.

4) Serv. in Virg. Georg. l. 1. v. 166.

5) Epigr. ap. Suid. v. Διασις et λικνις.

6) Procl. in Tim. p. 124.

7) Voce ασκιν τιλλειν.



angeben, die *σκαφηφορος* hieß, erklären indessen nicht, was die *σκαφη* war, die diese Person trug.

Doch muß man nicht die mystische Wanne mit dem mystischen Korb (cista) verwechseln, wie Spanheim thut <sup>1)</sup> und Lami, <sup>2)</sup> der ihm folgt, indem sie den Virgil, Servius und Demosthenes ohne Ordnung und Genauigkeit darüber anführen. Beide waren aus Ruthen geflochten, wie die Wanne auf unserm Basrelief; aber der Korb (cista) war rund und bedekt. So sind also *Lifnophori* und *Cistophori* verschieden. *Bakchos* ist, wie man sieht, mit Epheu umkränzt; den diese Pflanze gab ihm, nach dem Euripides, schon von der Geburt an Schatten und umkränzte seine Stirn. <sup>3)</sup>

Die Fasel in der Hand der *Bakchantin* ist etwas Gewöhnliches; trug sie doch *Bakchos* selbst in einer seiner Statuen, <sup>4)</sup> und *Nonius* deutet sie auf die Geburt dieses Gottes. <sup>5)</sup> Diese Nachrichten nebst der folgenden sehr dunklen Stelle des Euripides:

ἽΜΕΙΣ ΔΕ ΜΟΙ, ΓΥΝΑΙΚΕΣ, ΕΥ ΠΥΡΣΕΥΕΤΕ  
ΚΡΑΥΥΝΗ ΑΓΩΝΟΣ ΤΑΔΕ, <sup>6)</sup>

reden noch von einer besondern Gewohnheit, die bei der Geburt der Kinder üblich war, die uns aber gänzlich unbekant ist. Euripides läßt daselbst die *Elektra* sprechen, indem sie sich stellt, als habe sie ein Kind zur Welt gebracht, um sich der argwöhni-

1) Obs. in Callim. p. 732. [in Cerer. v. 127.]

2) Diss. de Cistof.

3) Phœn. v. 654.

4) Pausan. l. 1. [c. 2.]

5) Dionysiac. l. 34. p. 407. l. 37. p. 469.

6) Electra v. 694. [al 700.]

schen Beobachtung der Klytämnestra zu entziehen. Sie befiehlt daher ihren Slavinen, Fackeln anzuzünden und ein großes lärmendes Geschrei zu erheben. Kein einziger von den Auslegern dieses tragischen Dichters hat den Knoten lösen können, der vielleicht zum Theil in der Verfälschung des Textes selbst steckt. Ich begnüge mich damit, dieselbe hier bei Gelegenheit unseres Kunstwerkes für diejenigen anzuführen, die vielleicht mit der Hülfe und dem Lichte neuer Entdeckungen heller in dieser Finsterniß sehen können.

### III.

Ein bewaffneter Bacchus findet sich auf der Seite eines Altars in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani erhoben gearbeitet. Er ist oben unter Numero 6 aufgeführt worden. Ausser diesem bewaffneten Bacchus, der zuerst in den Memorie Bresciane <sup>1)</sup> bekannt gemacht worden, trifft man auf keinem einzigen Kunstwerke diesen Gott in kriegerischer Tracht und auf die Art an, wie seine Statue zu Delphi war. <sup>2)</sup> Der Kürass besteht aus lauter kleinen Ringen, von denen immer einer mit dem andern zusammenhängt, wie man dieses auf einem ähnlichen Kürasse, der unter den Trophäen der unterjochten Völker auf dem Fußgestelle der Säule des Traianus erhoben gearbeitet ist, noch deutlicher sieht. Pollux nennt einen solchen Kürass ἐξ αἰνυσεων, <sup>3)</sup> von Ketten oder gefettet. Andere geben ihm den Namen αἰνυσιδοτος

1) Rossi Mem. Bresc. Montfauc. Antiq. Suppl. t. 1. pl. 59. p. 155.

2) Syncell. Chronogr. p. 162.

3) L. 1. segm. 135. conf. Arrian. Tact. p. 13.

ἄνωγξ, oder mit einem einzigen Worte ἀλυσίδιον.<sup>1)</sup> Varro behauptet, die Gallier seien die Erfinder dieser Art von eisernen Rüstung gewesen.<sup>2)</sup> Man kan sich den Bacchus, als er seinen Feldzug nach Indien that, also bewafnet vorstellen. Wegen seiner in den Kriegen mit den entferntesten Völkern, bis zu welchen er vordrang, gezeigten Tapferkeit ward ihm darauf das Beiwort Ἀγχιος,<sup>3)</sup> der Martialisches, beigelegt: sonst wird er auch noch Πολεμιος,<sup>4)</sup> der Kriegerische genant. Jener Vers des Horaz ist bekant:

*Proeliis audax, neque te silebo, Liber.*<sup>5)</sup>

Ich glaube, mit Hülfe dieses und des oben aufgeführten Marmors könnte man haltbar die alte Lesart in diesem Verse gegen Bentley vertheidigen, welcher will, man soll die Worte proeliis audax nicht auf den Bacchus, sondern auf die Pallas ziehen, und also hinter audax ein Punctum setzen.

Die beiden Spieße, welche Bacchus auf einer Münze ΜΑΡΟΝΙΤΩΝ<sup>6)</sup> in der Hand hat, und die Nonius für einen Thyrsus hielt, spielen auf die oben genanten Beiwörter dieses Gottes an. Der Spieß, wenn er gleich hier nur allein befindlich ist bedeutet doch das Ganze, so wie beim Aristophanes das Wort οχανον,<sup>7)</sup> welches eigentlich bloß den Riemen am inwendigen Theile des Schildes, wo

1) Suid. v. Ἀλυσίδιον.

2) De ling. Lat. l. 4. c. 24.

3) Macroh. Saturnal. l. 1. c. 19. p. 240.

4) Aristid. orat. in Bacch. p. 53.

5) [L. 1. od. 12. v. 22.]

6) Goltz. Græc. tab. 26.

7) Conf. Bergler. not. in Aristoph. Pac. v. 661.

man den Arm durchsteckt, bezeichnet, <sup>1)</sup> statt des Schildes selbst und als ein Sinbild des Krieges gesetzt worden ist. So bedeutet auch einmal bei dem nämlichen der Komiker Medusakopf in der Mitte des Schildes den ganzen Schild. <sup>2)</sup>

Überdem sagt noch Macrobius, daß Bakchus und Mars von einigen für eine und dieselbe Gottheit genommen worden seien, indem sie jenem den Beinamen von diesem, *Ενυαλιος*, beilegten. <sup>3)</sup> Zum Beweise führt er eine Statue des Bakchus zu Sparta an, wo derselbe statt des Thyrsus einen Schild hält; und fügt hinzu, daß man, da der Thyrsus nichts anderes als ein Spieß sei, dessen Spitze mit Epheublättern bedeckt ist, füglich den einen mit dem andern verwechseln könne, ohne doch die Idee zu ändern.

Bakchus ist auf unserm Altare auch mit Lorbeern bekränzt, welche ihm, wie Tertullian sagt, als ein Sinbild der oben erwähnten in Indien davon getragenen Siege gegeben wurden, und die man *corona magna* nannte. <sup>4)</sup> Auch in Rücksicht auf den Kranz ist dieses die einzige Bakchusfigur, die sich erhalten hat.

Bei Gelegenheit des Bakchus will ich nur noch bemerken, daß die Götter, welche Pollux *προτρονυαίοι* <sup>5)</sup> nennt, von den Auslegern durch *servatores frugum* unrecht erklärt sind. Denn da die Bedeutung dieses Wortes von *τρυν*, die Weinlese herkömmt; so müßte man sie vielmehr *præsides vindemiæ* nennen.

1) [Man sehe die Note auf S. 312 — 313.]

2) Acharn. v. 573.

3) L. c.

4) De coron. milit. p. 124.

5) L. 1. segm 24.



## Zwei und zwanzigstes Kapitel.

---

### Leukothea.

#### I.

[Numero 54.]

Die Statue Numero 54, die in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani befindlich ist, hat eine mehr als natürliche Größe und stellt die Göttin Leukothea vor, wie ich hernach beweisen werde.

Anfänglich nannte man diese Statue Numilia, ein Name, den man von Alexander Maffei borgte, weil dieser einer ähnlichen kleinen Figur, die auf einer Gemme eingeschnitten ist<sup>1)</sup> und ein kleines Kind in ihren Armen hat, den Namen Numilia gibt, einer Göttin, die kaum bei den Römern, bei den Griechen aber gar nicht bekannt war. Allein die Erfinder dieser Benennung haben nicht bedacht, daß sich von einem dieser Göttin zu Rom errichteten Tempel oder einer Statue keine Spur finde. Ebenso wenig Scharfsinn haben sie bei der Betrachtung der Sculptur dieser Statue gezeigt, welche, wie der Augenschein lehrt, offenbar das Werk eines der vornehmsten griechischen Künstler ist. Sie begnügten sich damit, einen Namen aufgefischt zu haben, der sich mit einiger Wahrscheinlichkeit darauf verwenden ließ.

Unter diesen Betrachtungen schloß ich also zuerst

1) Gemm. t. 3. tav. 75.

die Göttin Numilia von der Benennung dieser Statue aus; und dieses in der Folge um so mehr, da das Trinkgeschirr, welches das Kind in der Hand hält, offenbar das Merkmal des Bacchus ist. Man muß daher natürlich glauben, daß hierunter eine Person vorgestellt sei, die für seine Erziehung Sorge trägt.

Der erste Gedanke, der mir einfiel, war, daß diese Statue entweder Diana, welche den Beinamen *Καρτερικός*, Erzieherin der Kinder,<sup>1)</sup> oder Ceres, welche den Bacchus gesäugt haben soll,<sup>2)</sup> vorstelle. Allein welche Gründe hatte ich wohl, dieses zu glauben, da die Statue kein einziges Attribut dieser Göttinnen zeigt? Eben deswegen hätte es mir auch ein andermal nicht einfallen sollen, in derselben die Juno, als Ernährerin des Herkules, zu sehen, deren Bildsäule ich oben unter Numero 14 beigebracht habe. Als ich endlich auf eine Stelle des h. Clemens von Alexandria gerieth, erkannte ich in dieser Figur die Juno, Tochter des thebanischen Königs Cadmus und Ernährerin des Bacchus, als des Sohnes Jupiters und der Semele, ihrer Schwester. Diese Juno wurde nach ihrem Tode bei den Griechen auf Verordnung des Sisyphus unter dem Namen Leukothea, und bei den Römern unter dem Namen Matuta, göttlich verehrt und die Weiber feierten ihr zu Ehren ein besonderes Fest.<sup>3)</sup>

Von dem vorerwähnten h. Clemens,<sup>4)</sup> der

1) Diod. Sic. l. 5. [c. 73.] Dionys. Hal. *περί τῆς Ὀμνρ. πρῶτο*. S. 23.

2) Lucret. de rer. nat. l. 4. v. 1160.

3) Plutarch. [quæst. Rom. t. 7. p. 83. edit. Reisk.]

4) Admon. ad Gent. p. 38.

verschiedene Eigenschaften anderer Gottheiten und unter diesen auch den Talar des Bacchus beschreibt, lernte ich das Kennzeichen der Leukothæa, das er κρηδεμνον nennt, kennen. Da nun dieses Wort bei den Griechen nicht gemein war, was auch ein Anderer davon glaubt, <sup>1)</sup> sondern nur von Dichtern gebraucht wurde: <sup>2)</sup> so kommt es mir vor, daß er durch den Mund eines Dichters, und zwar des Homerus, wie es scheint, geredet habe. Dieser läßt die Ino Leukothæa sich aus den Wellen des Meers emporheben, um dem Ulysses beizustehen und ihm nach dem Schiffsbruche, den er bei der Insel der Phäacier (Korcyra) erlitt, das Leben zu retten. Sie reichte ihm hierauf ihr κρηδεμνον, ihre Binde, mit der Anweisung, sich dieselbe unter der Brust zu befestigen, weil er alsdann durch ihre Kraft dem Tode entgehen und glücklich das Ufer erreichen werde. <sup>3)</sup> Ich sagte sogleich zu mir selbst: Warum dichtet wohl Homer, daß Leukothæa dem Ulysses durch ein so sonderbares Mittel Hülfe leistet? Eben dieses hätte einem und dem andern Ausleger dieses Dichters einfallen sollen. Allein im Gegentheile, sie haben fast alle das Wort κρηδεμνον für das Wort κεφαλοδεσμος genommen, welches eine bloße Hauptbinde, stroppum oder strophium genant, <sup>4)</sup> bedeutet; bei einigen andern findet man es als ein gleichbedeutendes Wort mit halteus der Lateiner. <sup>5)</sup> Meiner Meinung nach läßt Homer die Leukothæa deswegen dem Ulysses ihr κρηδεμνον reichen, weil es

1) Pitture d'Ercol. t. 4. p. 71. n. 2.

2) Aristid. orat. isthm. Nept. p. 49.

3) Οδυσσ. E. V. v. 346. 373.

4) Conf. Tzet. Schol. Lycophr. p. 83.

5) Buonarr. pref. alle osserv. sopr. alc. medagl. p. 9.

keine bloße Binde gewesen, womit sie ihr Haar zusammenfaßte, sondern ein Diadema, und das einzige, was ihr aus ihrem sterblichen Zustande übrig geblieben. Es war dieses also ein Zeichen, mit welchem sie nicht nur zum Unterschiede von ihren Gefährtinnen, sondern auch von allen übrigen Göttinnen, beweisen konnte, daß sie von einem sterblichen Menschen, von *Admus*, dem Könige von Theben gezeugt worden sei. Sie konnte daher dem *Ulysses*, als einem Sterblichen, gerade nichts anderes als dieses ihr Diadema reichen, um ihm zu helfen. Dieses Diadema nun nennt *Homer* und der h. *Clement* *κροτάμενον*. Man sieht es deutlich auf der Stirn der Statue, die wir hier vor uns haben.

So wie man nun aus den Worten des letztern nicht beweisen kann, daß ein jedes Diadema, welches man auf der Stirn einer weiblichen Gottheit findet, geradezu immer die *Leukothoe* andeute: so wird man also unter den übrigen das *κροτάμενον* unterscheiden müssen, das dieser Göttin als ein besonderes Merkmal beigelegt ist. Dieses kann auf folgende Art geschehen.

Das Diadema, welches unsre Statue über der Stirn oder am Ende der Haare hat, unterscheidet sich deutlich von einer andern schnurartigen Binde, die ihr die Haare zusammenhält; denn diese ist wie eine Schnur geflochten: jene hingegen ist wie ein Band, und einen Daumen breit. Darin nun unterscheidet sich das Diadema, von welchem hier die Rede ist, von dem Diadema anderer Göttinnen; bei der *Leukothoe* geht es nämlich um die Stirn herum; bei den andern hingegen umgibt es gemeiniglich die Haare, und dient ihnen gleichsam statt der Nestel.

Sobald man folglich einen weiblichen Kopf findet, an welchem die Haare mit einer Binde zusam-



mengefaßt sind, auf der Stirn aber ein Diadema zu sehen ist; so kan man ihn dreist für den Kopf der Leukothēa halten. Drei sehr schöne von dieser Art sind in dem Museo Capitolino, von denen ich einen unter der folgenden Nummer beibringe, und dem verschiedene andere gleichen, die man auf einigen Münzen sieht und die Nonius für Bakchusköpfe gehalten hat.<sup>1)</sup> Man kan daher für dasjenige Diadema, welches Homer das *κρονίδειον* der Leukothēa nennt, keine einzige andere Binde halten, die von dem, was ich gesagt habe, abweicht; so wenig als die phrygische Kapuze darauf paßt, die einige herculanische Akademiker dafür gehalten haben.<sup>2)</sup>

Auf einer Münze von Girgenti in Sicilien sieht man einen Kopf, dessen Haar mit einem Epheuzweige umkränzt ist. Spanheim hält ihn für das Bildniß eines Siegers in den öffentlichen Spielen in Griechenland.<sup>3)</sup> Allein er müßte erst beweisen, daß diese Sieger auch Diademe trugen. Ich bin dagegen der Meinung, daß dieses ebenfalls ein Kopf der Leukothēa sei, und erinnere mich, diese Münze im Original gesehen zu haben, wo sie sehr von der Zeichnung verschieden ist, welche davon Paruta ohne allen Geschmak und ohne Kenntniß hat verfertigen lassen. Daher ist es kein Wunder, daß sich Spanheim, der blos die Zeichnung sah, geirrt hat, indem er einen Weiberkopf für einen Mannskopf hielt. Man kan auch überhaupt selten bei den Kupferabdrücken dieser Münzen das Geschlecht aus den Köpfen selbst erkennen.

1) Goltz. Græc. tab. 11. 21. 26. Inscr. Græc. tab. 2. 13. 24. [Wofür man sie nun auch wirklich hält. G. d. R. 5 B. 4 R. 8 S.]

2) Pitture d'Ercol. t. 4. tav. 6. p. 32. n. 10.

3) De præst. numism. t. 1. p. 553.

In der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani sieht man eine ganz sonderbare Herma mit zweien Gesichtern: das eine ist offenbar das Gesicht der Leukothoea; das andere stellt einen betagten Mann mit einem langen Barte vor, mit eben solchem Diadema, wie seine Gefährtin hat; sein Haar aber ist von einem Epheuzweige umgeben. Mir scheint es, daß hierunter Kadmus, König von Theben und Vater der Leukothoea, vorgestellt wird.<sup>1)</sup>

Der ganze Unterschied aller dieser Köpfe von jenem unserer Statue besteht darin, daß sie das Haar statt der Binde mit einem Epheuzweige, als einer Anspielung auf den Bakchus, umwunden haben, und das Diadema länger, breiter und besser ausgedrückt ist, als auf der gegenwärtigen Statue. Unter allen den Gottheiten, welche der Vermählung des Peleus und der Thetis, die unter Numero 110 dieses Werkes befindlich ist, bewohnen, ist nur eine einzige unter den weiblichen dem Bakchus zur Seite, welche ein die Stirn umgebendes Diadema hat. Ich zweifle daher gar nicht, daß es Leukothoea sei.

Man bemerke auch die Löcher in den Ohren unserer Statue. Sie zeigen unstreitig an, daß Ohrgehänge darin befindlich gewesen sind: ein Schmuck, der nach meiner Meinung nicht bloß den Gemahlinnen der Götter, sondern auch sterblichen Frauen eigen war. Ich führe dieses hier gegen die Bemerkung des gelehrten Buonarroti an, welcher sagt, er habe an keinem einzigen Porträte der Kaiserinnen bis zur Gemahlin des Theodosius hin und anderer Frauen, weder in Marmor noch auf Münzen und geschnittenen Steinen, die Ohren durchlöchert

1) [Nach Zoega (Bassirilievi n. 2.) ist es der bärtige Bakchus und Ariadne.]

gefunden. <sup>1)</sup> Da diese Behauptung von einem der gelehrtesten und erfahrensten Altertumsforscher herkam, so gab ich ihr meinen Beifall. Allein als ich hernach mit dieser Idee angefüllt eine große Menge weiblicher Statuen, Büsten und Köpfe untersuchte, fand ich unter andern durchlöchernte Ohren an der alten *Bakchantin* und an zweien Köpfen im Museo Capitolino, deren Namen zwar unbekant sind, die aber gewiß zwei sterblichen Weibern gehören und älter sind als die Zeiten der Gemahlin des *Theodosius* und der *Antonia*, Gemahlin des *Drusus*. <sup>2)</sup> Überdem erinnert sich auch *Seine Eminenz* der Herr Cardinal *Alexander Albani*, eine kleine Büste einer Schwester des *Trajanus* gleichfalls mit Löchern in den Ohren gesehen zu haben. Endlich sieht man noch auf einem geschnittenen Steine das Bildniß der *Julia*, Tochter des *Titus*, von *Evodus* gearbeitet, mit Ohrgehängen, <sup>3)</sup> und ausser den Frauen werden wir in dem zweiten Theile dieses Werkes unter Numero 131, auf einem Gefäße von gebräntem Thone, den *Achilles* und einen seiner Gefährten mit dem nämlichen Schmucke sehen. <sup>4)</sup>

## II.

[Numero 55.]

An dem Kopfe im Museo Capitolino, den ich, wie gesagt, für die *Leukothoea* halte, <sup>5)</sup> und unter Numero 55 beibringe, scheint der Bild-

1) Osserv. sopra alc. med. vetr. p. 154.

2) Mus. Capitol. t. 2. tav. 8.

3) Stosch Pierr. gravées. pl. 33.

4) [G. d. R. 6 B. 2 K. 14 S. wo mehr Exempel von Ohrgehängen.]

5) [Visconti und Andere für einen *Bakchus*.]

hauer das haben ausdrücken zu wollen, was der alte Scholiast des Hesiodus durch das Beiwort ἐλικοβλεφαρος andeuten wollte. <sup>1)</sup> Dieses Wort erklärt man nämlich durch Augen, deren Augenbraunen einen Kreis bilden, der auf gewisse Art den Weinranken, ἐλικες, ähnlich ist. Andere Gräcisten nehmen dieses Wort im weitern Sinne und halten es mit καλλιβλεφαρος, mit schönen Augenbraunen für gleichbedeutend. <sup>2)</sup> Die von mir angegebene Etymologie scheint von denen hergenommen zu sein, bei welchen der Rand der Augenbraunen etwas wellenförmig ist, wie an dem gegenwärtigen Kopfe der Leukothea. Die Augenbraunen sind übrigens bei einem jeden Menschen unvermerkt schlängelnd geformt; welches man ganz genau an den schönsten antiken Köpfen, besonders beim Apollo und bei der Niobe ausgedrückt sieht. Noch weit unterscheidender zeigt sich dieses bei kolossalen Figuren, wie z. B. bei der Juno in der Villa Ludovisi und bei dem Antinous in der Villa Mondragone zu Frascati.

## III.

[Numero 56.]

Nachdem ich die eigentliche Form der königlichen Hauptbinde, die eine weibliche Statue haben muß, wenn man sie für die Leukothea halten will, und die nothwendige Lage derselben bestimmt und zugleich bemerkt habe, daß sie die einzige unter den Gottheiten sei, die man an diesem Merkmale erkennt; so halte ich dafür, daß auch in einer Figur von beinahe natürlicher Größe, die auf einem Basrelief

1) In Hesiod. Theog. p. 234.

2) [G. d. R. 5 B. 5 R. 236.]



in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani erhoben gearbeitet und hier unter Numero 56 zu sehen ist, die nämliche Göttin vorgestellt sei, da sie eine breite Binde um den Kopf hat.

Ehe ich die Stelle in dem oben erwähnten h. Clemens fand, wußte ich den Inhalt der auf dem Marmor befindlichen Vorstellung nicht zu erklären. Ich erblickte in der weiblichen Figur zwar eine Göttin, wegen des Fußschemels, welcher immer einen über die menschliche Natur erhabenen Stand bedeutet, wie ich hernach bei dem Sarkophag, der die Vermählung des Peleus und der Thetis vorstellt, beweisen werde: allein ich wußte doch immer noch nicht, was für eine Göttin es sein könnte. Ohne diese Aufklärung würde daher dieser Marmor hier bloß wegen seines Styls und seiner Zeichnung einen Platz gefunden haben, indem man darin noch den Anfang der Kunst entdeckt. Man kan daher gar nicht zweifeln, daß diese Arbeit aus den allerältesten Zeiten der griechischen, oder vielmehr der etrurischen Bildhauerkunst sei, wie ich schon in meiner vorläufigen Abhandlung gezeigt habe.<sup>1)</sup>

Außerdem nun, daß ich in diesem Marmor eines der ersten Werke der Bildhauerei gezeigt habe, könnte ich auch noch bemerken, daß der Nymphen ihr Haar mit einer bloßen Binde, so schmal und rund wie eine Schnur, umwunden ist, dagegen jenes der Gno oder Leukothea mit einem breiten Diadema. Dieses ist aber von einer so sonderbaren Art, wie man es bisher noch auf keinem andern Denkmal gesehen hat, nämlich beinahe drei Finger breit und so lang als die Stirne breit ist. Befestigt ist es mit zweien Bändern, die an beiden Seiten dassel-

1) [G. d. K. 3 B. 2 K. 13 S. Note.]

ben anfangen und bis an den hintern Theil des Kopfes gehen; so daß dieses Diadema beinahe einer Schleuder gleicht. Ich möchte daher fast glauben, daß dieses eben die Binde sei, welche Aristophanes σδευδων, eine Schleuder, nent.<sup>1)</sup> Dadurch wäre also nicht nur dieser Scribent, sondern auch alle übrigen,<sup>2)</sup> die einer ähnlichen Binde Erwähnung thun, erläutert.

Leukothoe hält mit ihren beiden Händen den kleinen Bakchos, der aufgerichtet auf ihrem Schooße steht. Die Erste von den Nymphen, welche ihn auferzogen, hat eine kleine Schnur in der Hand, welche hinten an den Schultern des Bakchos durch zwei Bänder, die sich auf der Brust durchkreuzen, angebunden ist, und wahrscheinlich dazu gedient hat, das Kind aufrecht zu erhalten, und es gehen zu lehren, wie dieses noch izo bei uns der Gebrauch ist.

Auf den Thron der Leukothoe in unserm Marmor kan man das Beiwort ευδφορος anwenden, das Bindar den Töchtern des Kadmos, welche Leukothoe, Semele, Autonoe und Agave heißen, beilegt;<sup>3)</sup> besonders da das Wort ευδφορος, im metaphorischen Sinne genommen, um damit die gedachten Töchter des Kadmos zu ehren, im eigentlichen Sinne den Thron bedeuten kan, auf welchem man sie und insbesondere die Leukothoe sitzend vorzustellen pflegte.

Übrigens scheint es auch bei den ersten Künstlern immer der Gebrauch gewesen zu sein, die Göttinnen sitzend vorzustellen; den in dem Tempel der Juno zu Elis waren sogar die Statuen der Horen von Doryklidas, einem Schüler des Dipönos und

<sup>1)</sup> Pollux, l. 5. segm. 96.

<sup>2)</sup> Eustath. ad Dionys. Periég. v. 7.

<sup>3)</sup> [Olymp. II. v. 39. Odüss. Z. VI. v. 48.]

Skyllis, der ältesten griechischen Bildhauer, die uns bekannt sind, erhoben gearbeitet, sitzend vorgestellt.

Aber wieder auf unsern Marmor zu kommen, so ist die erste Nymph e um so viel größer als die beiden andern, daß man sie, ehe man den Inhalt kannte, für die Mutter der übrigen gehalten hat. Endlich bestätigt noch der Gottesdienst, den der Dictator Furius Camillus nach der Einnahme der Stadt Veji zu Rom in den ersten Zeiten der Republik der Leukothea unter dem Namen der Matuta anordnete, meine Meinung, daß dieses Werk eine etrurische Arbeit sei, indem es bekannt ist, daß die Römer in jenen Zeiten, wo sie noch in gar keinem Verkehre mit den Griechen standen, sich etrurischer Künstler bedienten.<sup>1)</sup>

1) [Schon Servius Tullius hatte der Matuta einen Tempel erbaut, den nachher Camillus nur wieder hergestellt. Liv. l. 5. c. 19. Der Marmor ist gewiß eine altgriechische und keine etrurische Arbeit. G. d. K. a. a. D.]

## Drei und zwanzigstes Kapitel.

---

### Satyre oder Faunen.

#### I.

[Numero 57.]

Nicht minder sonderbar ist der alte Satyr, den ich selbst besitze und unter Numero 57 aufstelle. Er befindet sich in Gesellschaft des Bacchus und ist mit einem Schilde bewafnet; also gerade dem zuwider, was Aristides sagt, daß nämlich die Satyre statt dessen einen Becher trügen.<sup>1)</sup> Ich fañ daher diesen Satyr nicht zum Schildträger des Bacchus machen;<sup>2)</sup> wenn es nicht etwa Silenus ist, der beim Euripides seine eigne im Kriege der Götter mit den Titanen, an welchem auch Bacchus Theil nahm, bewiesene Tapferkeit gar hoch erhebt.<sup>3)</sup> Überdem weiß man, daß Silenus den Bacchus auf seinem Zuge nach Indien begleitet hat; wenn man gleich in dem Triumphe dieses Gottes, der in der Villa Borghese erhoben gearbeitet ist, einen jungen Satyr mit einem Schild am Arme von einem Elephanten herabfallen sieht. Will man aber diese Figur weder für den Silenus, noch für einen Schildträger, noch sonst für jemand, der den Bacchus auf diesem Zuge begleitete, halten: so thu ich den Vorschlag, den

1) Orat. in Bacch. p. 53.

2) Conf. Eurip. Hel. v. 740.

3) Cyclop. v. 6.



Gott Pan darunter zu verstehen, der nach des Polyänus Behauptung die Taktik und die Phalanx erfunden hat. <sup>1)</sup> Da auch auf diesem Marmor von einer andern Figur nur eine Hand übriggeblieben ist, welche die Stellung einer demüthig bittenden Figur verräth, besonders da Bacchus noch das Haupt gegen sie hin neigt: so wollte ich wohl sagen, er erscheine hier als Sieger, der Mitleid mit einem der unterjochten Völker habe, und daß die fehlende Figur mit ihrer zum Bitten ausgestreckten Hand dieses Volk vorstelle. Auch selbst der Satyr scheint sich mit seinen herabhängenden Ohren, die denen eines müden und abgematteten Esels gleichen (*aure jacenti*<sup>2)</sup>),

. . . . . *ut iniquæ mentis asellus*, <sup>3)</sup>

für den Bittenden zu interessiren. Mir scheint diese Vergleichung gar nicht sonderbar; denn die Griechen drückten den nämlichen Gedanken durch folgende Redensart aus: *τὰ ὠτὰ ἐπὶ τῶν ὠμῶν ἔχειν*, <sup>4)</sup> die Ohren auf die Schultern herabhängen lassen. Das Gegentheil davon war: *ορθεῖν ἡ ἰσασθαι* <sup>5)</sup>, die Ohren aufheben. <sup>6)</sup>

## II.

[Numero 58.]

Der Satyrkopf, Numero 53, der unter dem

1) Stratag. l. 1. c. 2. p. 14. Anonym. de incred. c. 11.

2) A. Gell. l. 1. c. 7.

3) Horat. l. 1. serm. 9. v. 20.

4) Suid. v. *τὰ ὠτὰ κ. τ. λ.*

5) Sophocl. Elect. v. 27.

6) [Eine Wiederholung dieses schönen Basreliefs, die an einem Sarkophag ganz erhalten ist, befindet sich nun im Museo Chiaramonti in Rom.]

wahren Namen seines berühmten Verfertigers, ΑΥΔΟΣ, in Carneol geschnitten ist, befindet sich zu Rom in dem Kabinet des Herrn Thomas Jenkins.

Über der Stirn ragen ganz sanft zwei Hörner wie zwei Auswüchse hervor, welche denen der So, wie Philostratus sie beschreibt, ähnlich sind: 1)

*Primisque nondum cornibus findens cutem.* 2)

Diese Hörner sind eines von den Merkmalen der Satyre, besonders wenn man bei ihnen, wie es der Fall mit gegenwärtigem Kopfe ist, die spizigen Ohren nicht sieht.

Ein anderes Kennzeichen der Satyre außer den Ohren ist die Form ihrer zerstreuten und unordentlichen Haare, wovon auch dieser Kopf ein Beispiel liefert, und die ganz den andern Idealen unseres Geschlechts entgegen sind, indem die Haare, wenn sie auch nicht immer wie beim Bacchus und Apollo lang herunterhängen, entweder gelockt oder abgeschnitten, oder in ordentliche Strehnen abgetheilt sind. Letztere Art findet man gewöhnlich bei jungen Helden, doch häufiger in Erz als in Marmor. Übrigens scheinen die Haare der Satyre das Ziegenhaar nachzuahmen; denn wirklich haben sie, besonders wenn sie alt und recht bärtig sind, in Absicht auf den Kopf viel Ähnlichkeit mit diesen Thieren. Auf unserer Gemme ist zwar ein junger Satyr abgebildet; allein deswegen gleicht sein Haar doch ganz dem Haare der alten. Seine Gesichtszüge sind etwas caricaturmäßig, aber doch den Zügen eines sehr schönen Satyrs ähnlich, der in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani befindlich ist. Man gab diese Physiogno-

1) Vit. Apoll. l. 1. c. 19.

2) Senec. Troad. v. 536.

mie gemeiniglich den Satyren von dem Alter, das der unsrige ohngefähr hat. Die jungen Satyre, wie unter andern in den Statuen im Palaste Muspoli, in einer im Museo Capitolino, und in einer andern in der Vile Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani sind in Ansehung des Verhältnisses und Ebenmaßes ihrer schlanken und leichten Glieder mehr als schön; und wenn man in ihren Gesichtern auch nicht geradezu die Züge der vollkommensten Schönheit findet: so sind es doch wenigstens Züge der schönen und einfachen Natur. Ich sage dieses hier, um zu zeigen, daß alle diese Figuren diejenigen Fehler nicht haben, welche ein neuerer Scribent<sup>1)</sup> den Faunen der Alten angedichtet hat.<sup>2)</sup>

## III.

[Numero 59.]

Der Kopf des jungen Fauns, den ich selbst besitze, und unter Numero 59 darstelle, verdient wegen der vorzüglichen Schönheit, die man an ihm wahrnimmt, ebenfalls in Kupfer gestochen zu werden, und kan zugleich diejenigen aus ihrem Wahne reissen, welche die vorhin gedachte Meinung von dem schlechten Ebenmaße der Faunen angenommen haben. Ohne die Hörner, die ihm aus der Stirn hervorsprossen, würde man in diesem Kopfe nie das Bild eines Fauns erkannt haben; den das andere Merkmal der Ohren ist von den Haaren bedekt und selbst auch diese sind etwas von den Haaren der übrigen Faunen verschieden. In dem Munde, den

1) [Watelet.]

2) [G. d. R. 5 B. 1 R. 5 — 10 S.]

er nicht ganz geschlossen hat, sieht man das Schwächende und Verliebte, dem die sanfte Freundlichkeit der Augen entspricht. Sein Gesicht ist etwas dürr und mager; so daß man annehmen könnte, der Künstler habe in diesem Faune das Bild der leidenschaftlichen Liebe vorstellen wollen, welche die Munterkeit des Gesichts verscheuchet und die Lebenskraft verzehrt.

## IV.

[Numero 60.]

Der Grund, warum ich das Basrelief unter Numero 60 aus der Sammlung Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani hier aufstelle, ist nicht sowohl die Schönheit der Zeichnung und die Feinheit der Arbeit, als vielmehr die Figur des Satyrs selbst und besonders die Kränze, die auf seinem Spieße aufgereiht sind, so wie die Hörner am Kopfe.

Die Kränze, die aus lauter Epheubeeren zusammengesetzt sind, gleichen den Schwämmen, indem ihre äußere Oberfläche convex, die innere aber concav ist. Nach oben oder nach der Spitze des Spießes zu werden die Kränze immer kleiner, so daß sie den Kränzen von Lorbeer gleichen, welche auf mehreren Denkmalen die Kriegszeichen der Römer zu zieren pflegen. Von dergleichen Kränzen sind diese Kriegszeichen auf drei schönen Basreliefs, die ebendem zu einem Triumphbogen des Trajanus gehörten, von Constantin aber zu seinem eignen Bogen angewendet wurden, umgeben. <sup>1)</sup> Das Näml-

1) Bartol. Admir. Rom. tab. 12. 16. 19. [G. d. R. 12 B. 3 R. 1 S. Note.]



che sieht man auf einem andern Basrelief in Campidoglio, das von einem Triumphbogen des Marcus Aurelius genommen ist, <sup>1)</sup> imgleichen auf einem kleinen Marmor in der eben genannten Villa, auf welchem ein Triumph erhoben gearbeitet ist.

Mit eben dergleichen Kränzen sind auch die Kriegszeichen auf der Säule des Trajanus und Antoninus geschmückt. Der Maler Camassei hatte sie aber nicht für Kränze, sondern für einen bloßen Stiel dieser Zeichen, gehalten; denn in der Schlacht des Constantinus, welche er im Taufsteine der Kirche S. Johann Lateran a Fresco malte, hat er diese Krone in eine Art von umgekehrter Muschel verändert und sie mit aufgerichtetem Laubwerk geziert.

An den Kriegszeichen der Römer hingen nebst den Bildnissen der Kaiser auch dergleichen Kränze, wie Arrian in seiner Taktik sagt; wenn sie auch gleich nicht immer denen gleich waren, die man auf guten oder schlechten Kunstwerken findet: denn auf der Säule des Trajanus haben sie eine cylindrische Gestalt.

Um aber wieder auf den Epheu zu kommen, aus dessen Beeren die Kränze auf unserm Marmor bestehen; so scheinen sie ein Zeichen des Kriegsdienstes unter dem Bacchus und nach Art der Römer gerade so gereiht zu sein. Es ist nämlich bekant, daß die Armee dieses Gottes auf seinem Zuge nach Indien der Fabel zufolge aus Satyren und Bacchantinen bestand. Da nun die Hörner, welche dem Satyr auf den Kopf gebunden sind, eben so wie die eben beschriebene Kränze aus Körnern bestehen; so kan man meiner Meinung nach annehmen, daß sie ebenfalls aus Epheubeeren zusammengesetzt sind.

<sup>1)</sup> Bartoli l. c. tab. 33.

Eben so gestaltet und aus Beeren bestehend, wie die Kränze auf unserm Marmor, sind drei andere, welche ein Satyr auf einem Basrelief von Glasmasse, das in dem Kabinet der vaticanischen Bibliothek und von Buonarroti beigebracht und beschrieben ist, <sup>1)</sup> in der Hand hält. Auf dem Kupfer sind zwar diese Kränze weggelassen: allein auf dem Basrelief selbst sind sie wirklich zu sehen und ganz deutlich auf einen Spieß gereiht, dessen Spitze über sie hervorragt. Der Kupferstecher hat daselbst bloß den untern Theil des Spießes ausgedrückt, als ob das Stük des Glases, worauf sich der obere Theil des Spießes mit den Kränzen befindet, abgebrochen set. Ich weiß nicht, ob dieses daher rührt, daß Buonarroti nicht gewußt hat, was der Satyr eigentlich trage, oder ob er sich nicht getraut hat, etwas zu erklären, was ihm schwer schien.

1) Osserv. sopra alc. med. p. 437.

# Vier und zwanzigstes Kapitel.

## Kastor und Pollux.

### I.

[Numero 61.]

Das Basrelief Numero 61, welches sich an einem Sarkophag in der Villa Medici zu Rom befindet, ist bisher unrichtig erklärt worden. Es wird auf demselben der Raub der beiden Töchter des Leucippus, Königs zu Sicyon, vorgestellt, welche von den Dioskuren, Kastor und Pollux, entführt wurden. Die nämliche Geschichte war auch zu Amyklä auf einem Stuhle von Bathyflēs, einem der ältesten Künstler, erhoben gearbeitet.<sup>1)</sup>

Die eigentliche Geschichte, welche Pindar,<sup>2)</sup> Theokrit<sup>3)</sup> und andere Mythographen erzählen, ist folgende. Lynceus und Idas, die Söhne des Aphareus, hatten sich mit der Phöbe und Hilaira, den Töchtern ihres väterlichen Oheims Leucippus, verlobt und luden die Dioskuren zu ihren Hochzeiten ein. Diese entführten aber die Bräute. Lynceus und Idas verfolgten sie und holten sie ein. Es kam hierauf zu einem Kampfe unter ihnen, in welchem Kastor getödet wurde; dagegen

1) Pausan. l. 3. [c. 18. G. d. K. 9 B. 1 K. 56. Note.]

2) Nem. XV.

3) Idyll. XXIII. [Apollon. Argonaut. I. 151. Apollodor. III. 10. 2—3.]

aber fielen Lynceus und Idas durch das Schwert des Pollux. Was die Fabel sonst noch davon sagt, gehört nicht hierher.

Auf unserm Marmor erkennt man die Dioskuren an den Mützen, welche die Gestalt eines halben Eies haben, als eine Anspielung auf die Schale derjenigen Eier, welche Leda legte, und aus welchen diese beiden Brüder ausgebrütet wurden.

Alian beim Suidas<sup>1)</sup> gibt den Dioskuren auch noch das Oberkleid, das ihnen über den Schultern herabhängt, zum Kennzeichen: *χλαμύδας έχοντες επί των ώμων εφημμενην έκαστερων*; *chlamyde induti ex humeris dependente*, nach Küsters Übersetzung, welche nur ohngefähr den Sinn des Verfassers ausdrückt, ohne eine genaue Idee davon zu geben. Da man aber auf mehreren Denkmalen dieses Werkes das Oberkleid nur über einer Schulter zugeknüpft findet, so daß man nicht sagen kann, es hänge von beiden herab: so scheint Suidas wohl solche Figuren vor Augen gehabt zu haben, wie man sie auf diesem Marmor sieht, nämlich mit Oberkleidern, welche auf der Brust zugeknüpft sind und beide Schultern bedecken. Auf diese Art die Oberkleider zu tragen also, und nicht auf jene mehr gewöhnliche, läßt sich die vorhin angeführte Lebensart *εφημμενην έκαστερων* anwenden. Man kann indessen nicht behaupten, daß diese Art, das Oberkleid zu tragen, den Dioskuren ausschließlich eigen sei, indem mehrere Götzen und Krieger auf vielen Vasen von gebranntem Thone vorkommen,<sup>2)</sup> welche dasselbe eben so tragen und auf der Brust zugeknüpft haben.

Der übrige Theil dieses Basreliefs bedarf keiner Erklärung, und noch weniger verdient die Meinung

1) Voce *Διοσκουρι*.

2) Dempst. Etrur. tab. 28. 32.



Derjenigen eine Widerlegung, welche darin den Raub der Sabinerinnen haben sehen wollen, der eben so wenig auf dem Sarkophage vorgestellt ist, welchen man fälschlich für die Urne des Alexander Severus und der Mamma gehalten hat und die sich im Museo Capitolino befindet.

## II.

[Numero 62.]

Auf eben diese Geschichte der Dioskuren bezieht sich auch, wie ich glaube, das Basrelief mit Figuren in Lebensgröße, welches sich in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani befindet und unter Numero 62 abgebildet ist. Dasselbe wurde ohngefähr im Jahre 1764 zu Rom in einem Weinberge, der dem Herzoge von Caserta gehörte, nicht weit von dem Triumphbogen des Kaisers Gallienus, den man gewöhnlich den Bogen des h. Vitus nennt, ausgegraben. So viel man indessen absehen kan, ist dieser Marmor bloß ein Stük von einem weit größern Werke.

Der Grund, warum ich glaube, daß auf diesem Marmor die eben erzählte Geschichte vorgestellt sei, liegt in der Gestalt des einen Ohres der stehenden Figur und in der Bewegung der Hand, welche dem auf der Erde liegenden Mann einen Streich androhet. Was nun erstlich das Ohr betrifft, so steht es in keinem Verhältniß gegen den Kopf, zu dem es gehört; es ist ein wenig aufgeschwollen, der knorpelichte Rand der Ohrlapen ist herabhängend und die inwendige Öffnung klein und eng. Überdem zeigen sich am Rande der Höhlung einige Einschnitte, als ob die Haut geplatzt sei.

Um nun aus einem so gestalteten Ohre den Schluß auf die erwähnte Geschichte zu machen; wird

man mir erlauben müssen, das hier anzuführen, was ich hierüber aus so vielen andern Denkmalen und Traditionen in Erfahrung gebracht habe. Ich bemerkte diese besondere Form der Ohren zuerst an einigen Herkulesköpfen, wo sie eben so wie hier in Absicht auf die Größe des Kopfs unverhältnißmäßig und gequetscht waren; so daß ich, anstatt den Künstler einer Nachlässigkeit zu beschuldigen, auf die Vermuthung gerieth, es liege hierunter eine besondere Bedeutung verborgen, die ich auch vermittlest des Bildes von Hektor, das uns Philostratus schildert, gefunden zu haben glaube.<sup>1)</sup>

Dieser Scribent führt uns nämlich den Palamedes<sup>2)</sup> auf, wie er die Statur, die Eigenschaften und den Charakter der griechischen und trojanischen Helden beschreibt. Hier bezeichnet er den auch besonders die Ohren des oben angeführten trojanischen Fürsten und sagt: *ωτα κατεαυως ην*,<sup>3)</sup> das ist: der zerschlagene und gequetschte Ohren habe. Die Ohren hatten diesen Schaden nicht, wie Philostratus selbst sagt, in der Fechtschule erlitten, den es gab damals bei den asiatischen Völkern noch keine gymnastischen Spiele, sondern in den Kämpfen mit den Stieren. Das, was er in dieser Stelle sagt: *ωτα κατεαυως*, erklärt er selbst durch die Redensart, die er dem Nestor in den Mund legt: *αμολι παλαιστραν πεπονημενα τα ωτα*,<sup>4)</sup> welches so viel heißt als Ohren, die in der Fechtschule ermüdet sind. Ich gestehe indessen, daß ich nicht weiß, wie man vom Hektor sagen könne, die Ohren

1) [Allegorie S. 10 — 14.]

2) [Protestantismus.]

3) Heroic, c. 12. p. 722.

4) Ibid. c. 3. §. 3. p. 698.

felen ihm gequetscht, weil er mit den Stieren gekämpft habe. Eben dieser Zweifel ist auch dem *Vigenere* bei seiner französischen Übersetzung des *Philostatus* aufgestoßen;<sup>1)</sup> und derjenige, welcher diesen Scribenten noch neuerlich herausgegeben hat, hält sich, vermuthlich um allen Schwierigkeiten auszuweichen, an allgemeine Ausdrücke, indem er die Worte *ταῦτα κατεαγώνη* durch *athletico erat habitu* übersetzt.<sup>2)</sup>

*Philostatus* redet hier wahrscheinlich durch den Mund des *Plato*, indem dieser den *Socrates* an *Kallikles* folgende Frage thun läßt: „Sage mir doch, ob die Athenienser von *Perikles* besser gemacht worden sind, oder vielmehr geschwätzig und lasterhaft?“ *Kallikles* antwortet hierauf: „Wer wird dieses sagen als nur diejenigen, welche zer Schlagene Ohren haben: *τῶν τὰ ὠτὰ κατεαγόντων ἀνθρώπων ταῦτα*?“<sup>3)</sup> das heißt: Leute, die nichts anderes wissen, als sich in der Fechtschule zu schlagen.

Ich glaube, daß sich dieses auf die Spartaner beziehe, die weniger Geschmak als die Athenienser an den Künsten hatten, welche *Perikles* in Griechenland beförderte, und mehr auf körperliche Übungen hielten; wiewohl *Serranus* diese Stelle ganz anders übersetzt hat. Er sagt nämlich: *hæc audis ab iis, qui fractas obtusasque istis rumoribus aures habent, d. i. „Du hörst dieses von denen sagen, die von solchem Geschwätze die Ohren voll haben.“* Meine Muthmaßung in Absicht auf die Spartaner gründet sich auf eine andere Stelle des *Plato* in dem Gespräche, das *Protagoras* überschrieben ist,

1) Ibid. p. 795.

2) [G. d. R. 5 B. 5 R. 31 — 35 S.]

3) Gorg. p. 515. [p. 238. edit. Heindorf.]

wo unter den Besonderheiten, wodurch sich die Spartaner von den übrigen Griechen auszeichnen, von ihnen gesagt wird: οἱ μὲν ὠτὰ τε καταγυννύται, <sup>1)</sup> daß sie zerschlagene Ohren hätten. Es ist wahr, daß auch diese Redensart unrecht erklärt worden ist, indem Meursius glaubt, Plato habe sagen wollen, daß die Spartaner sich selbst Einschnitte in die Ohren machten: aures sibi concidunt. <sup>2)</sup> Durch diesen Irrtum verleitet, hat er auch die folgenden Worte: ἰμάντας περιδιπτοῦνται, durch: sie winden die Riemen herum, gleichsam als ob die Spartaner, nachdem sie die Ohren verstümmelt, dieselben mit Riemen verbänden. Indessen sieht wohl jederman ein, daß hier die Rede von den Riemen (caestibus) ist, womit die Kämpfer sich die Hände banden. Dieses ist nicht bloß meine Meinung, sondern auch ein französischer Akademiker hat bereits das Nämliche behauptet. <sup>3)</sup>

Lucian nennt einen Ringer mit dergleichen Ohren ὠτοκαταξίς, <sup>4)</sup> und einen ähnlichen Namen, dergleichen ὠτοδλαδίας ist, gibt ihm Laertius in dem Leben des Lykon, <sup>5)</sup> eines Philosophen und berühmten Kämpfers. Nun kan man aber unter dem letzten Worte, welches Hesychius und Suidas durch τὰ ὠτὰ τεδλασμενός, zerstoßne, gequetschte Ohren, erklären, unmöglich verstümmelte Ohren verstehen, wie Daniel Heinsius angenommen

1) P. 295.

2) Miscell. Lacon, l. 1. c. 17. p. 81.

3) De la Nauze Mém. sur l'état des scienc. chez les Lacédém. [t. 19.] p. 170. [G. d. R. 5 B. 5 R. 32 §. Note.]

4) Lexiph. [c. 9.]

5) L. 5. segm. 66.



Dat. <sup>1)</sup> Auch Salmasius, welcher die oben erwähnte Stelle aus dem Laertius anführt, hält sich lange bei dem Worte *εμπινος* auf, übergeht aber das weit schwerere Wort *ωτοθλαδίας* mit Stillschweigen. <sup>2)</sup> Ich bin daher überzeugt, daß weder Suidas, noch seine Ausleger, das Wort *ωτοκαταξίς* verstanden haben, indem dieser Autor es für einen Eigennamen hält, und *ωτοκαταξίς* schreibt; daher ein Fehler beim Abschreiben mag vorgegangen sein und *ωτοκαταξίς* zu lesen wäre.

Eben so gestaltete Ohren, welche die Künstler ausdrücklich so bildeten, um dasjenige dadurch anzuzeigen, was ich mich zu beweisen bemüht habe, sieht man auch auf einem Kopfe, der in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani auf einer Hermasäule sitzt, in welche der Name des Philosophen Xenokrates eingebauen ist. <sup>3)</sup> Dieser Kopf befand sich ehemals in Rom im Palaste Massimi alle Colonne; nachher kam er nach Engeland in das Kabinet des berühmten Arztes Richard Mead, und endlich ward er zugleich mit der Herma des Theophrastus von Gresso nach Rom zurück gebracht und in der genannten Villa aufgestellt. Ich will dadurch aber nicht sagen, daß, wenn dieses auch die Herma des Xenokrates ist, deswegen der darauf gesetzte und aus Engeland zurückgebrachte Kopf Xenokrates sei. Denn da die Theile, welche den Kopf mit der Herma verbinden, nicht ganz auf einander passen, so zweifle ich sogar daran. Überdem geben die oben bezeichneten Ohren auch eines von den Merkmalen, an welchen man die Köpfe des vorhin erwähnten Philosophen Lykon erkennt; und

1) Not. in Horat. epist. 1. v. 30. p. 92. edit. Elzev. 1629. 8.

2) Ad Tertull. de pall. p. 223.

3) Bellor. imag. illustr. viror.

daher ist es wahrscheinlicher, daß es der Kopf des letztern als des erstern sei. Derjenige, der diese Germania gezeichnet hat, nahm gar keine Rücksicht auf die Ohren, indem er sie ganz nach seinem Belieben formte, so daß der davon bekant gemachte Kupferstich nichts von dem zeigt, was ich hier gesagt habe.

Um aber wieder zurückzukommen; so sind die Ohren der auf unserm Basrelief befindlichen Figur eben so gequetscht und zerstoßen, wie sie uns Philostratus in den beiden vorhin angeführten Stellen beschreibt; und eben so waren auch die Ohren gestaltet, welche die Künstler den Kämpfern gaben. Ich behaupte nunmehr ganz dreist, daß dasjenige, was Philostratus und andere alte Scribenten hierüber sagen, izo durch das, was ich hier angeführt habe, mehr als deutlich sei, da es vorher hingegen sehr dunkel war, weil man sich nicht darum bekümmert hatte, wie diese Ohren gestaltet sein mußten.

Überdem läßt sich nun auch bestimmen, welcher Gattung von Kämpfern oder Athleten man diese Art von Ohren beilegen müsse, da man viele Figuren und Statuen antrifft, welche Krieger (luctatores) vorstellen und doch keine so gestaltete Ohren haben. Man muß daher, ohne so vieler Statuen zu gedenken, die unter dem Namen von Gladiatoren vorkommen, aber keine von den oben beschriebenen Ohren haben, weil man ihnen beim Ausbessern neue gegeben hat, Athleten von Athleten unterscheiden; und um sie zu unterscheiden, bemerke ich hier, daß ebenfalls in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani eine Statue von schwarzem Marmor befindlich ist, welche man zu Porto d'Anzio gefunden hat, und die einen jungen nackten Athleten mit einem Dickschleim in der linken Hand und einer Art von Stöpsel zwischen

zwei Fingern der rechten vorstellt; ferner, daß man in eben derselben Villa noch eine andere Figur erhoben gearbeitet sieht, die in der einen Hand eine kleine Flasche, in der andern aber einen Stöpsel hat; beide gleichen folglich zweien Ringern.<sup>1)</sup> Allein weder bei der einen noch bei der andern haben die Ohren die oben angegebene Beschaffenheit; so wenig als man dieses an den Ringern des berühmten Grupo im Palast des Großherzogs von Toscana oder an der Statue eines Ringers, die zu Rom in der Villa Medici zurückgeblieben ist, wahrnimmt. Auch bei dieser ist der Ringer im Begriff sich zu salben, zu welchem Ende er sich Öl auf die eine Schulter gießt, an welcher zwei bleierne Gewichte befestigt sind, die *αλτρες* hießen und zu Gegengewichten beim Springen dienten. Da dieses eine von den fünf Arten der öffentlichen Spiele war, so sieht man genugsam, daß in dieser Statue eine Person vorgestellt ist, die sowohl im Ringen als im Springen geübt war.

Da nun diese Art von Athleten, nämlich die Ringer und diejenigen, welche im Springen wetteiferten, mit ganz natürlichen Ohren erscheinen: so schränkt sich diese meine Untersuchung blos auf jene ein, welche sich mit Riemen (*cæstibus*) schlugen, und auf die, welche mit den Fäusten kämpften. Diese wurden *pammacharii* oder *pancratiastæ* genant, weil sie alle ihre Kräfte aufboten und alle Nerven anstrengten, um einander im Kampfe entweder mit den Fäusten oder mit den Füßen zu überwinden.

Daß gequetschte und zerstoßene Ohren das Merkmal der *Panfratiasten* waren, kan man aus den Figuren und Köpfen des *Herkules* beweisen, an wel-

1) Conf. Pollux l. 3. segm. 154. [2 Band 105 — 106 S. dieser Ausgabe Winkelmann's.]

chen die Ohren immer diese Form haben und zwar deswegen, weil er die olympischen Spiele dem Pelops, Sohne des Tantalus, zu Ehren in Elis anordnete und im Panfratio wie in den Spielen, welche Aktastus, der Sohn des Pelops, zu Argos feierte, den Preis davon trug.<sup>1)</sup> Pollux selbst soll auch als Panfratiast in den ersten pythischen Spielen zu Delphi den Preis erhalten haben,<sup>2)</sup> und auf seine Geschicklichkeit in einer der fünf Arten der Spiele, die unter dem Namen quinquertium begriffen waren, nämlich im Springen, muß eines von den bleiernen Gewichten anspielen, welche, wie ich schon gesagt habe, ἀλτηρῆς genant und dazu erfunden waren, im Springen das Gleichgewicht zu halten.<sup>3)</sup> Dieses Gewicht ist auf einem Baumstamme erhoben gearbeitet, welcher einer kleinen Figur des Pollux im farnesischen Palaste zur Stütze dient; daß es Pollux sei, beweiset der mit einem Stern bezeichnete Hut, wiewohl die Ohren von den Haaren bedeckt sind und die Figur selbst beim Ausbessern in einen Paris verwandelt worden ist.

Obgleich nun nach dem, was ich hier angeführt habe, solche gequetschte und zerstoßene Ohren ein eigentümliches Merkmal der Panfratiasten und unter andern auch des Herkules und Pollux sind: so muß ich doch weiter bemerken, daß nicht alle Statuen des Herkules dieses Kennzeichen haben. Von denen, welche ihn als Panfratiast und mit jenem Merkmale vorstellen, befindet sich eine von vergoldetem Erz auf dem Capitolio in dem Zimmer der Conservatoren. Außerdem gibt es noch sechs andere von Mar-

1) Hygin. fab. 273. Stat. Theb. l. 6. v. 6. Pausan. l. 5. [c. 8.]

2) Hygin. l. c.

3) Pausan. l. 5. [c. 26.]



mor, von denen die eine im Hofe des Belvedere, die andere in der Villa Medici, die dritte im Palaste Mattel, die vierte in der Villa Borghese die fünfte in der Villa Ludovisi, und die sechste im Garten der Villa Borghese befindlich ist. Die letztere ist unter allen am besten erhalten. Von Herkulesköpfen, die ebenfalls gequetschte und zerstoßene Ohren haben, will ich nur folgende nennen: erstlich im Museo Capitolino; zweitens im Palaste Barberini; drittens in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani, und endlich eine Herkulesherma mit zweien Gesichtern in der nämlichen Villa. Noch zwei andere kolossalische sind in Rom: den einen besitzt Herr Thomas Jenkins; der andere, der den Herkules noch jung vorstellt, befindet sich in dem Zimmer del Toro im farnesischen Palaste und noch einer endlich ist im Palaste Salviati befindlich. Der schönste Kopf indessen, an welchem man dieses Merkmal sieht, ist eine vortreflich erhaltene Herkulesherma, die man zu Tivoli in den Ruinen der Villa des Kaisers Hadrianus gefunden hat, und die 180 der Herr Graf Joseph Fede in Rom besitzt.

Auf das Ansehen dieser Abbildungen des Herkules Panfratiastes gründe ich nun meine Behauptung, daß einer andern Statue von vorzüglicher Arbeit, die sich in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani befindet, und eben solche Ohren hat, auch das Prädicat eines Siegers in dem vorhin erwähnten Panfratio zukomme. Dieser Statue gleicht in Ansehung der Ohren, der Gesichtszüge und des Haarschmucks eine andere, die ehemals im Palaste Verospi stand, 180 aber bei dem Bildhauer Bartholomä Cavaceppi ergänzt zu sehen ist.<sup>1)</sup> Eben solche Ohren hatten auch, wie

1) Raccolta di Stat. ristaur. n. 41.

ich glaube, die beiden Panfratiasten, die ehemals in Delphi befindlich waren und unter die schönsten Werke des Myron gezählt wurden,<sup>1)</sup> so wie auch der Panfratiast des Pythagoras von Rhegium,<sup>2)</sup> der ebenfalls zu Delphi stand. Auch der vorgebliche Fechter in der Villa Borghese hat dergleichen Ohren gehabt; denn das rechte, welches angefügt ist, stimmt gar nicht mit dem linken, welches zerstört ist, überein.<sup>3)</sup>

Ich sagte, der vorgebliche Fechter; denn da ich kurz vorher die gequetschten Ohren ganz allein den Cästuarien und den Faustkämpfern zueignete, so habe ich nun den weiteren Beweis dieses auf sie allein eingeschränkten Merkmals in einer der beiden Statuen des Castor und Pollux, welche auf dem Capitolio stehen; denn die Ohren dieser Statue sind genau ebenso gestaltet, wie ich vorhin angegeben habe. Daß sich dieselben aber nur an der einen Statue finden, kommt außerdem, daß der Kopf der zweiten neu aufgesetzt ist, auch daher, weil Castor hauptsächlich Vergnügen an Pferden fand; Pollux dagegen seine Herzhaftigkeit im Faustkampf zu zeigen suchte,<sup>4)</sup> wovon ihm auch dem Lucian zufolge einige Zeichen im Gesichte verblieben.<sup>5)</sup> Hieraus folgt, daß die Statue mit dem antiken Kopfe Pollux selbst sein müsse. Wir haben auch noch die Abbildungen von zwei andern Cästuarien in erhobener Arbeit in der

1) Plin. l. 34. c. [8. sect. 19. n. 3.]

2) Ibid. [n. 4.]

3) [Das linke Ohr ist ergänzt. G. d. R. 5 B. 5 R. 34 — 35 S.]

4) J. A. T. III. v. 237.

[Castor gaudet equis, ovis proventus eodem pignis.]

Horat. sat. II. 1. 26 — 27.]

5) Dial. Apoll. et Merc. p. 236.

Villa Aldobrandini; da sie aber zu hoch aufgestellt sind, so daß man die Gestalt der Ohren nicht genau beobachten kan: so weiß ich nicht, ob sie meine Behauptung bestätigen. Sie mögen indessen gestaltet sein, wie sie wollen: mir genügen die beiden oben angeführten Stellen aus dem Plato, und vorzüglich die zweite, in welcher er deutlich und bestimmt von der beschriebenen Gestalt der Panfratiastenoahren redet.

Um aber endlich nach einer so langen Abschweifung wieder auf unsern Hauptsatz zurückzukommen, daß nämlich unter der Figur des vorhin aufgeführten Basreliefs Pollux vorgestellt sein müsse, und zwar theils weil die Ohren gequetscht und zerstoßen sind, theils auch weil sie den Arm aufgehoben hält, um einer andern auf der Erde liegenden Figur einen Streich zu versetzen: so kan ich wenigstens so viel behaupten, daß sie wegen der eben genannten Stellung ein Panfratiast sei. Um aber zu beweisen, daß dieser Panfratiast den Pollux vorstelle, bedarf es gar keiner Weitläufigkeit. Ich brauche nur anzuführen, daß die Stellung der Figur die Rache andeutet, welche Pollux an Lynceus, dem Sohne des Aphareus, nahm, welcher, wie schon gesagt, den Kastor umgebracht hatte. Man sieht zugleich ein fliegendes Pferd. Dieses gehört entweder der auf der Erde liegenden Figur oder dem Pollux selbst, der es scheint am Baume zurückhalten zu wollen, wenn derselbe gleich nicht am Pferde sichtbar ist.

Auch selbst der Einwurf, daß mein angeblicher Pollux nicht die gewöhnliche kegelförmige Mütze auf dem Kopfe habe, kan meine Meinung nicht widerlegen. Denn dieses ist bei weitem nicht das einzige Kunstwerk, auf welchem beide Zwillingbrüder ohne Mütze erscheinen; es gibt deren mehrere, unter denen

mir nur eine Lampe von gebräuntem Thone einfällt.<sup>1)</sup> Ich will hiervon bemerken, daß ich mich nicht erinnere, irgend einen Helden oder eine andere männliche Gestalt so, wie man hier den Pollux sieht, mit einer Art von leichtem Hemde ohne Ärmel bekleidet gesehen zu haben, den Telephus ausgenommen, den ich unter Numero 72 beibringe.

Übrigens hat sich der Künstler, der gegenwärtiges Basrelief ergänzte, die Freiheit genommen, dem Pollux eine Art in die rechte Hand zu geben, indem er sich nach der zweischneidigen Streitart richtete, die man in der Villa Borghese an einem Baume zwischen zweien Figuren sieht, welche man ohne die geringste Wahrscheinlichkeit für den Kastor und Pollux hält. Diese Gattung von Waffen, die man bei Helden nie findet, und die vielmehr für die Amazonen<sup>2)</sup> und barbarische Völker gehören, unter deren Trophäen man sie oft sieht, könnte indessen der Künstler hier angebracht haben, um seine Gelehrsamkeit zu zeigen; denn unter den erhoben gearbeiteten Werken im Tempel des Jupiter zu Elis war auch Theseus mit einer zweischneidigen Streitart vorgestellt, wie er mit den Centauren kämpft.<sup>3)</sup> Die Griechen hatten auch ein mit Streitärten bewaffnetes Fußvolk<sup>4)</sup> und diejenigen, welche bei Thermopyla gegen die Gallier fochten, trugen die nämlichen Waffen.<sup>5)</sup>

1) Bartol. Luc. ant. p. 2. tab. 3.

2) Pausan. l. 10. [c. 21.]

3) Id. l. 5. [c. 10.]

4) Suid. v. ἰππικη.

5) Pausan. l. 10. [c. 21.]



## Fünf und zwanzigstes Kapitel.

### Herkules.

[Numero 64 u. 65.]

Sehr schätzbar ist die Schale von weißem Marmor, die in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani befindlich und unter Numero 64 und 65 in Kupfer gestochen ist. Ihr Werth besteht indessen nicht sowohl in der Größe, ohngeachtet ihr Umfang zwei und dreißig Spannen beträgt und sie darin wirklich alle bisher vorhandenen in Stein ausgehauenen Vasen übertrifft, als vielmehr in dem, was darauf abgebildet ist. Sie stellt uns nämlich die Thaten des Herkules vor. Allein auch diese Thaten an sich machen nicht den ganzen Werth der Bildhauerei aus; sondern vielmehr die weiblichen Figuren, welche dabei zugegen und so schwer zu erklären sind.

Die Ordnung der Arbeiten und mühevollen Thaten des Herkules stimmt ganz und gar nicht mit derjenigen überein, in welcher sie den Scribenten zufolge vorgegangen sind. Ich will deswegen aber nicht den Künstler tadeln, und ihn beschuldigen, als habe er die gewöhnliche Ordnung bloß aus Eigensinn verlassen; sondern glaube vielmehr, daß er andern uns unbekannten Autoren gefolgt sei, welche sie in dieser Ordnung erzählt haben.

Der Kreis der abgebildeten Thaten fängt mit einer weiblichen Figur an, welche den rechten Fuß auf einen kleinen Felsen setzt und in der linken Hand einen Palmzweig hält. Sie stellt wahrschein-

lich, nach der Schilderung des Prodikus, die Tugend vor, welche Herkules in seiner Jugend in Gesellschaft der Wohlthät auf einem Scheidewege antraf. <sup>1)</sup> Der Felsen kan den steilen und mühevollen Weg andeuten, den ihm die Tugend zeigte, um zum Ruhme zu gelangen. Die Palme, welche in den Ringerspielen das Sinnbild des Sieges war, <sup>2)</sup> kan auch hier den Lohn anzeigen, den Herkules von seinen Thaten erwartete. Man sieht daher auch im farnesischen Palaste auf einem Gemälde des Hannibal Caracci, welches den Herkules auf dem Scheidewege vorstellt, hinter demselben einen Palmbaum, als das Sinnbild seiner Siege.

Nach der Tugend erscheint auf unserer Schale Herkules, der sowohl bei dieser, als bei allen übrigen darauf abgebildeten Thaten einen großen Bart hat. Allein hierin hat der Bildhauer gefehlt; denn einige dieser Thaten verrichtete der Held ja noch in einem sehr jungen Alter, wie z. B. die Erwürgung des Löwen auf dem Berge Cithäron, ehe noch Eurystheus ihm auf Befehl der Juno irgend eine andere Arbeit aufgelegt hatte. Die Künstler zweier anderer Basreliefs haben besser als der unsrige Rücksicht auf das verschiedene Alter genommen, in welchem Herkules seine Thaten verrichtete. Das eine davon ist in Rom im Palaste Albani, das andere auf einem Sarkophag in der Villa Ludovisi und beide stellen acht dieser herkulischen Thaten vor. Den bei den vier ersten, welche sind die Erlegung des nemäischen Löwen, der Hydra, des Wildschweins und die Einfangung des Hirsches der Diana, erscheint der Held ohne Bart. Noch besser wird auf dem vorerwähnten Sarkophag sein jugendliches Alter

1) Xenoph. memorab. l. 2. c. 1.

2) Pollux, l. 3. segm. 152. Pausan. l. 8. [c. 48.]

durch den Kranz von Pappelblättern, den er auf dem Kopfe hat, angezeigt, indem man weiß, daß er mit demselben noch eher bekränzt wurde, als er sich mit der Löwenhaut bekleidete; denn es ist bekant, daß man diesen Kranz, der eine Anspielung auf die ersten Pappelbäume war, die Herkules aus dem Lande der Thesprotier nach Elis brachte, um die Bahn, auf welcher die feierlichen Wettrennen gehalten wurden,<sup>1)</sup> zu beschatten, den Figuren des jungen Herkules aufzusetzen gepflegt habe. Beweise davon sind die Figuren im Museo Capitolino<sup>2)</sup> und in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani. Aus eben dem Grunde sieht man auch auf einem Basrelief in der Villa Borghese den Herkules bei den vier vorhin genänten Arbeiten; so wie bei der fünften, welche die symphalischen Vögel vorstellt, ohne Bart. Demohngeachtet aber kan man nicht sagen, daß außer dem Verfertiger unserer Schale alle übrigen Bildhauer genaue Rücksicht auf das Alter genommen hätten, in welchem Herkules seine Arbeiten verrichtete. So gab es zum Beispiel ehemals eine unbärtige Statue desselben mit den Äpfeln in der Hand, welche er aus dem Garten der Hesperiden holte<sup>3)</sup> und nach vielen ausgestandenen Mühseligkeiten aus Afrika herüberbrachte. Außerdem aber gibt es viele andere Statuen und Figuren, welche vorgenante Äpfel in der Hand haben und dabei mit einem Barte vorgestellt sind.

Um aber wieder auf die Thaten des Herkules zu kommen, die auf unserer Schale erhoben gearbeitet sind: so werden dieselben so leicht erkant, daß sie gar keiner Erklärung bedürfen. Die Schwie-

1) Pausan. l. 5. [c. 14.]

2) Mus. Capitol. t. 1. tav. 84.

3) [Analecta, t. 2. p. 461.]

rigkeit besteht blos in den weiblichen Figuren, die man bei denselben erblickt.

Die erste hier vorgestellte That ist die Erlegung des Löwen. Es scheint dieses aber nicht, wie ich gleich nachher zeigen werde, der nemäische Löwe, sondern der vorhin von mir genante Löwe vom Berge Cnithäron zu sein. Hierauf erscheint Herkules, wie er den Theseus aus der Gefangenschaft befreiet, in welcher ihn Aidoneus, König von Epirus, durch einen sehr bösen Hund, Cerberus genant, bewachen ließ. Diesen Hund führte Herkules mit sich und ließ ihn in der Stadt Hermon.<sup>1)</sup> Was die Ursache dieser Gefangenschaft betrifft; so setze ich voraus, daß sie dem Leser bekant sein wird. Der Hut, den Theseus hier auf dem Kopfe hat, scheint ein Sinnbild der ihm von Herkules wieder verschafften Freiheit zu sein; denn er ist denienigen ganz ähnlich, welche die freigelassenen Sklaven bei den Römern zu tragen pflegten. Ja, selbst die römischen Bürger ahmten hierin den Sklaven nach, indem sie alle dergleichen Hüte aufsetzten, als sie das tyrannische Joch des Nero abgeworfen hatten.<sup>2)</sup>

Die sitzende Figur mit dem langen Talar und dem Szepter in der rechten Hand ist ganz der uns von Hesiodus gemachten Beschreibung ähnlich,<sup>3)</sup> und daher ohne Zweifel Eurystheus, König von Argos und Mycenä, von dessen Befehlen Herkules nach der Veranstaltung der Juno abhing. Es ist eine jugendliche Figur, wodurch das Alter angedeutet wird, in welchem Eurystheus den Thron bestieg und anfang, dem Herkules die Arbeiten aufzulegen. Herkules war damals zwanzig Jahre alt, und Eurys-

1) Euripid. Herc. fur. v. 615.

2) Xiphil. in Ner. p. 195.

3) Athen. [l. 11. c. 14. n. 99.]



stheus bloß zwei Monate älter. Agostini <sup>1)</sup> und Gori <sup>2)</sup> glauben, eben diesen König auf einigen Gemmen gefunden zu haben, wie er dem Herkules seine Befehle ertheilt; allein ihr angeblicher Eurystheus hat einen Bart, welcher sich nicht zu dem uns von den Mythographen angegebenen Alter schickt. Indessen ist auch selbst die Jugend allein nicht hinreichend; sondern er muß zugleich schön sein: den Herkules soll, wenn man dem Diotimus beim Athenäus trauen darf, heftig für ihn entbrannt gewesen sein. <sup>3)</sup>

Der Künstler, der auf unserm Marmor diesem Könige ein langes Kleid und keine kriegerische Tracht gegeben hat, scheint dem Euripides gefolgt zu sein, nach dem, was uns dieser in den hier angeführten Stellen, und andere Scribenten, die eben der Meinung waren, davon sagen. Allein diesen widerspricht unter andern Thucydides, welcher ausdrücklich sagt, daß in den ältesten Zeiten die Griechen ohne Ausnahme allezeit bewafnet gegangen wären. <sup>4)</sup> Homer bestätigt dies ebenfalls, indem Telemach bei ihm, wo er nach Ithaka in die Volksversammlung geht, sein Schwert umgürtet. <sup>5)</sup> Das Ansehen des Thucydides und Homers beweiset hierin zwar mehr als Euripides; allein da die Künstler in ihren Werken den König von den übrigen Personen unterscheiden mußten: so scheinen sie sich deswegen lieber nach den Gebräuchen der spätern Zeiten gerichtet zu haben. Auch Oedipus, der auf

1) Gemm. part. 1. tav. 110.

2) Mus. Flor. t. 1. tab. 36. n. 11.

3) L. 13. [c. 8. n. 80.]

4) [L. 1. c. 6.]

5) Odyss. B. II. v. 3.

einem marmornen Bruchstücke, das ich unter Nummer 103 beibringe, erhoben gearbeitet ist, hat über seinem Kofe nicht das Kriegskleid, sondern einen langen Mantel.

Daß auf unserm Marmor der König Eurystheus hinter dem erwürgten Löwen nach der Befreiung des Theseus und dicht vor den Pferden des Diomedes steht, deutet an, daß die beiden vor der Figur des Königs vorgestellten Thaten nicht auf Befehl des Eurystheus, sondern aus eigenem Antriebe von Herkules verrichtet sind; daher ich eben glaube, der Löwe sei jener vom Berge Enthäron, den Herkules erlegte, bevor er den Befehlen des Eurystheus unterworfen war.<sup>1)</sup> Es sei indessen, wie es wolle: der andere Löwe im nemäischen Walde ward von ihm zwei Jahre nachher im zwanzigsten Jahre seines Alters getödet. Eurystheus hat in der linken Hand einen Stiel, der aber meiner Meinung nach nicht zu einem Schwerte gehört, weil die Könige dergleichen nur im Kriege trugen;<sup>2)</sup> sondern es ist vielleicht ein Peitschenstiel, um die Pferde des Diomedes damit zu bändigen.

Eurystheus befahl dem Herkules, daß er diese Pferde aus Thracien nach Argos bringen sollte; daher der König hier nach den Pferden zu gerichtet steht und das völlige Ansehen eines Befehlenden hat. Das Rad, welches man unter den Pferden sieht, deutet eben so, wie auf einer Gemme im Cabinet des Herzogs Piombino zu Rom, welche den Raub der Helena durch Theseus vorstellt, einen Wagen an, und zwar nach Art der Dichter, bei denen das bloße Rad den Wagen der Sonne bedeutet.<sup>3)</sup>

1) Tzetz. Chil. l. 2. v. 115.

2) Eurip. Bacch. v. 628. 808. Conf. Phœniss. v. 366.

3) Senec. OEdip. v. 252. Herc. fur. v. 479. Alcest. v. 488.

Die Mythographen thun des Wagens des Diomedes keine Erwähnung und sagen auch nicht, daß Herkules mit den Pferden gleichfalls den Wagen habe fortbringen müssen; wiewohl Euripides mit der Quadriga oder den vier Pferden auf den Wagen deutet.<sup>1)</sup> In Rom befindet sich ein berühmtes Bruchstück von einer Statue, Pasquino genant,<sup>2)</sup> und man sieht auf den beiden Seiten des Helmes, den sie auf dem Kopfe hat, die nämliche That des Herkules erhoben gearbeitet.

Die folgende auf unserer Schale abgebildete That ist die Erlegung der Hydra des lernäischen Sumpfes, welcher von dem Dichter Simonides funfzig,<sup>3)</sup> von Andern hundert Köpfe gegeben werden.<sup>4)</sup> Unser Künstler ist aber der gewöhnlichen Dichtung gefolgt,<sup>5)</sup> nach welcher sie nur neun Köpfe hatte. Auf andern Kunstwerken, welche eben diese That des Herkules vorstellen, hat die Hydra außer vielen Schlangenköpfen auch einen sehr schönen Weiberkopf, welcher auf den allegorischen Sinn anzuspieren scheint, den Plato in dieser That finden will, indem er glaubt, daß die Hydra eine verschmizte Frau und *εοφίσσια*, wie er sie nennt, gewesen sei.<sup>6)</sup>

Was die Waffen betrifft, mit welchen Herkules die Hydra tödete, so stimmen die Erzählungen und Abbildungen davon nicht alle überein. Auf dem

1) Herc. fur. v. 479. Alcest. v. 488.

2) [G. d. R. 3 Band dieser Ausgabe, 15 — 16 S. Note.]

3) Schol. Hesiod. Theogon. p. 257.

4) Eurip. Phœniss. v. 1142. Herc. fur. v. 188. Diod. Sic. l. 4. [c. 11.] Virg. Æn. l. 7. v. 658.

5) Apollod. l. 2. c. 5. §. 2. Hygin. fab. 30.

6) Euthyd. p. 278. Conf. Scalag. animadv. in Euseb. chron. p. 48.

Kasten des Cypselus, welche im Tempel der Juno zu Argos stand, erschoss Herkules dieses Ungeheuer mit Pfeilen.<sup>1)</sup> Andere noch 130 erestirende Kunstwerke kommen dagegen mit der Abbildung auf unserer Schale überein; und auf einem sehr schönen Bruchstücke von gebräutem Thone, das ich selbst besitze, kniet er mit dem einen Fuße auf der Hydra.

Die Palme, möchte ich sagen, scheint auf den vorhin angeführten lernäischen Sumpf zu deuten, indem dieser Baum gewöhnlich in niedrigen und sumpfigen Gegenden zu wachsen pflegt.<sup>2)</sup> Was aber die weibliche Figur vorstellt, welche ihre linke Hand nach diesem Baume hin ausstreckt, ist schwer zu bestimmen. Auf dem eben erwähnten Kasten des Cypselus stand Pallas neben dem Herkules bei Erlegung der Hydra,<sup>3)</sup> welches auch auf einer Schale von Erz der Fall ist.<sup>4)</sup> Allein unsere Figur hat kein einziges Attribut dieser Göttin, und die entblößete Brust ist ganz verschieden von der ihrigen. Man könnte daher vielleicht annehmen, daß es die Nymphe der Quelle Amymone sei, die nicht weit vom lernäischen See floß, und aus einem Flusse gleiches Namens entsprang.<sup>5)</sup> Beide hatten ihre Benennung von der Amymone, einer von den Töchtern des Danaus, erhalten,<sup>6)</sup> in welche sich Neptun verliebte; worauf er diesen Quell entspringen ließ, um die Stadt Argos mit Wasser zu versehen,

1) Pausan. l. 5. [c. 17.]

2) Philostr. l. 1. Icon. 9. p. 777.

3) Pausan. l. c.

4) Dempst. Etrur. tab. 6.

5) Strab. l. 8. [c. 6. §. 8.]

6) Pausan. l. 2. [c. 36.] Lucian. Dial. Trit. Amym. p. 247.



woran sie vorher Mangel litt.<sup>1)</sup> Ich gestehe indessen, daß mir diese Muthmaßung selbst keine volle Befriedigung verschafft, indem ich noch keinen Fluß oder Quell durch erhabenen sitzende Figuren, wie die gegenwärtige ist, vorgestellt gefunden habe.

Die folgende weibliche Figur scheint eher die dem Herkules bei seinen Arbeiten beistehende Palas zu sein.<sup>2)</sup> Diese Vermuthung wird dadurch bestätigt, daß ihr Kopf mit einer Art von Helm bedekt ist: doch ist derselbe so gestaltet, daß man ihn auch für einen Hut halten könnte. Wäre dieses, so könnte ich dreist behaupten, daß man sonst auf keinem einzigen alten Denkmale der Kunst eine weibliche Figur mit einem Hute antreffe, als auf dem gegenwärtigen und auf einem Fußgestelle zu Pozzuolo, auf welchem eine weibliche Figur die Stadt Syrkania vorstellt, und die ich unter Numero 131 beschreiben werde; so wie endlich auf einem kleinen Altare oder Bruchstück eines Basreliefs in dem Cabinet des Herrn Bartholomä Cavaceppi, von welchem ich hernach reden werde. Ich weiß indessen recht gut, daß sich die Frauen auch der Hüte allerdings auf Reisen bedienten, wie z. B. Ismene, die Tochter des Oedipus, welche beim Sophokles mit einem Hute auf dem Kopfe von Theben nach Athen kömmt,<sup>3)</sup> um ihren Vater aufzusuchen. Ich unterwerfe mich also der gütigen Nachsicht meiner Leser, wenn ich bei der Erforschung der Bedeutung dieser Figur ihnen nicht zugleich die Zweifel, welche ich vorlege, zu lösen vermag.

Diese Figur steht neben dem Herkules, wo

1) Eustath. in *Il. A.* IV. 471.

2) *Il. G.* VIII. v. 362. Eurip. *Heracl.* v. 926. Pausan. I. 5. [c. 17.]

3) *Oedip. Colon.* v. 318.

er den Hirsch mit ehernen Füßen und goldenen Hörnern, wie Pindar sagt, <sup>1)</sup> lebendig fängt, indem er ihn bei diesen Hörnern in seinem Laufe aufhält. Sie scheint also auf diese Arbeit des Herkules Beziehung zu haben. Man könnte daher annehmen, es sei Tangete, die Jagdgefährtin der Diana <sup>2)</sup> und eine von den sieben Töchtern des Atlas, Königs eines afrikanischen Landes. <sup>3)</sup> Obgleich diese Tangete im Lande ihres Vaters geboren war, so kan doch ein Gebirg im lacedämonischen Gebiete von ihr den Namen Tangetus erhalten haben, so wie von ihrem Sohne das ganze Land benannt worden ist. <sup>4)</sup> Zwei Schwestern der Tangete waren Elektra, die Mutter des Dardanus, und Maia, die Mutter des Mercurius; <sup>5)</sup> alle sieben Schwestern zusammen wurden unter dem Namen der Plejaden in ein Gestirn verwandelt, und Tangete insbesondere wird von Virgilius mit dem Namen Pleias unterschieden. <sup>6)</sup> Kraft des Namens jenes Berges könnte man sie als eine Nymphe betrachten, die auf demselben wohnte. Tangete weihete den genannten Hirsch der Diana und Herkules, der ihn dem Eurystheus auf dessen Befehl bringen sollte, jagte ihn deswegen, und fing wahrscheinlich vom Berge Tangetus an und verfolgte ihn bis in die hyperboreischen Länder, wo er ihn endlich einholte.

1) Olymp. III. v. 52.

2) Eustath. l. c.

3) Pausan. l. 3. [c. 18.] Eustath. in l. Σ. XVIII. p. 1155.

4) Hygin. fab. 155.

5) Virg. Æn. l. 8. v. 135.

6) Georg. l. 4. v. 232.

Ist es wirklich die Absicht des Künstlers gewesen, die Nymphe *Tangete* vorzustellen: so scheint er ihr ein Symbol beigelegt zu haben, welches ihm der von ihr benannte Berg nebst einer nach ihr benannten Gegend darbot, oder er nahm dieses Symbol von dem ganzen lacedämonischen Lande. Das eigenthümliche Merkmal der Lacedämonier war, daß sie einen Hut trugen, den sie als das Zeichen einer freien Geburt ansahen; <sup>1)</sup> daher es ihren Sklaven, die sie *Seloten* nannten, verboten war, ihn zu tragen. <sup>2)</sup> Unter dieser Voraussetzung würde *Tangete* hier als eine lacedämonische Nymphe abgebildet sein.

Wenn wir, wie ich unter *Numero 23* gezeigt habe, *Diana* und *Ceres* für eine und ebendieselbe Göttin halten <sup>3)</sup> und annehmen wollten, daß *Tangete* eben so wohl der *Ceres* als der *Diana* gewidmet war, und also das Amt ihrer Priesterin verwaltete: so würden wir mit der Erklärung ihres Hutes noch leichter fertig; denn es war eines von den Merkmalen der Priester und Priesterinnen dieser Göttin, <sup>4)</sup> einen Hut (*galerus* <sup>5)</sup>) zu tragen. Überdem weiß man auch vom *Apollodor*, daß *Diana* dem *Herkuless* erschien, als er diesen ihr geweihten Hirsch verfolgte. <sup>6)</sup>

Der Hirsch selbst ist einer von den fünf, welche *Diana*, als sie einstens auf die Jagd ging, antraf. Sie nahm vier davon und spannte sie vor

1) Soran. vit. Hippocrat.

2) Meurs. Misc. Lac. l. 1. c. 17. Hemsterh. ad Lucian. Dial. Apoll. et Merc. p. 282.

3) Voss. not. ad Catull. carm. 31.

4) Apulej. Apolog. p. 441.

5) Tertull. de pall. c. 4. p. 25.

6) L. 2. [c. 5. § 3.]

ihren Wagen; der fünfte entwischte ihr durch Veranlassung der Juno, und dieses war gerade derjenige, den Herkules tödete.<sup>1)</sup> Der Hirsch, den man auf einer Münze der Salonina, Gemahlin des Gallienus, mit der Umschrift: *IUNONI. CONS. AVG.* sieht,<sup>2)</sup> scheint unser Hirsch zu sein,<sup>3)</sup> und er kan zu einer Muthmaßung dienen, um in einer Statue in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani eine Juno zu finden. Dieser Statue fehlt der Kopf und die rechte Hand; in der linken aber hält sie einen Damhirsch, um einen jungen Hirsch dadurch anzudeuten. Das Gewand der Figur verräth eine Matrone, und die Falten sind gerade und parallel, wie sie dieser Göttin zukommen. Den angeführten Kunstwerken zufolge ist es wahrscheinlicher, daß jene Göttin, die man in einem langen Gewande und mit einem Spieße in der rechten und einem kleinen vierfüßigen Thiere in der linken Hand auf einer Münze des Antoninus Pius sieht, vielmehr Juno mit dem vorhin angeführten Hirsche, und nicht Diana oder Atalanta, oder eine Bakchantin sei, wie Buonarroti gemuthmaßet hat;<sup>4)</sup> deñ es ist ja bekant, daß Juno Curitis einen Spieß trug.

Nachdem ich diese Betrachtungen angestellt hatte, traf ich bei dem schon mehrmal genantten Bildhauer das angeführte Bruchstück an, welches einen runden, eine halbe Spanne hohen Altar vorstellt, der ehemals zu einem größern Basrelief gehört hat. Auf demselben sind drei kleine Figuren, die nur drei

1) Callim. hymn. in Dian. v. 105.

2) Vaillant. num. Imp. aur. et arg. p. 377.

3) Tristan. com. hist. t. 3. p. 101.

4) Osserv. sopra alc. medagl. p. 53. Venuti numm. Alban. Vatic. t. 1. tab. 22.



und einen halben Zoll hoch und schon etwas beschädigt sind, erhoben gearbeitet. Sie scheinen Göttinnen zu sein. Alle drei haben Gewänder. Das Gewand der am besten erhaltenen Figur ist vermittelt eines Gürtels aufgeschürzt, reicht ihr aber doch bis auf die Füße. Es scheint, als ob sie dasselbe mit der linken Hand aufheben wolle, während sie sich mit der rechten auf einen auf der Erde stehenden Bogen stützt. Die Bedekung ihres Hauptes gleicht einem Helme; doch könnte man sie auch für einen Hut halten; denn aus der Ähnlichkeit dieser beiden Stücke hat man den Hut *galerus* von *galea*,<sup>1)</sup> ein Helm, genannt. Sonst heißt auch der Hut einer gewissen Klasse von Priestern insbesondere *galerus*.

Angenommen also, es sei ein Helm; so würde dieses die einzige Figur sein, in welcher wir die jagende Pallas, das ist, diejenige Pallas hätten, von welcher Kallimachos<sup>2)</sup> und Aristides<sup>3)</sup> sagen, daß sie sich auf der Jagd belustigt habe. Diese vorausgesetzte Pallas nun ließe sich mit der Figur auf unsrer Schale vereinigen; so daß man, ob nun das, was sie im Begriffe ist vom Kopfe zu nehmen, ein Helm oder ein Hut sein mag, sagen kan, es sei Pallas als Jägerin. Und in der That kommt auch das lange Gewand mit den geraden Falten vielmehr der Pallas als einer Nymphe der Diana zu, indem diese auf allen Kunstwerken mit aufgeschürzten Gewändern abgebildet sind. Der andere Hirsch neben dem Baume scheint müßig da zu stehen und keine besondere Beziehung auf die Fabel zu haben.

1) Gronov. not. in Aul. Cell. l. 2. c. 26. p. 192.

2) Hymn. in Pallad. v. 91. Conf. Stat. Theb. l. 2. v. 243.

3) Orat. Minerv. p. 25.

Die hierauf folgende That des Herkules stellt die Erlegung der symphalischen Vögel vor, die er mit Pfeilen tödete. Der Künstler ist bei der Abbildung der Vögel auf der einen Seite der Idee, die Pausanias davon gibt,<sup>1)</sup> gefolgt, auf der andern aber nicht. Dieser Scribent sagt, sie glichen in Absicht auf die Größe den Kranichen, im übrigen aber den Störchen; ihr Schnabel aber sei stärker als der Schnabel der letztern und auch nicht so krumm. In der letztern Behauptung verräth er wirklich einige Unwissenheit; denn so viel mir bekannt ist, hat man wohl nie einen Vogel mit einem krummen Schnabel einen Storch genannt. Da nun, wie ich glaube, der Schnabel eines jeden Storchs ganz gerade ist, die Schnäbel der symphalischen Vögel auf unsrer Schale aber krumm sind: so glaube ich, daß der Text des Pausanias in dieser Stelle fehlerhaft sei. Mit einem krummen Schnabel sind diese Vögel, auf welche Herkules mit dem Bogen schießt, auch auf zweien Gemmen des stöschischen Kabinetts vorgestellt.<sup>2)</sup> Auf einigen andern Kunstwerken haben aber diese Vögel einen langen und geraden Schnabel wie die Störche, wie z. B. auf einem Marmor zu Oxford,<sup>3)</sup> und in dem Hofe des Palastes Giustiniani zu Rom auf einem viereckichten Fußgestelle, auf welchem verschiedene andere Arbeiten des Herkules erhoben gebildet sind, dergleichen man auch auf dem angeführten Sarkophag in der Villa Ludovisi sieht. Diese Verschiedenheit beweiset, daß es blos eingebildete und keine wirklichen Vögel sind. Auf dem Marmor in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani, welches die Rei-

1) L. 8. [c. 22.]

2) [Beschreib. d. geschnitt. Steine, 2 Kl. 16 Abth. 1720 — 1721 Num.]

3) Marm. Oxon. p. 3. edit. rec.

nigung und Vergötterung des Herkules vorstellt,<sup>1)</sup> werden sie *σπαδοί*, Strauße genaunt, und der Verfertiger unserer Schale scheint sich ohngefähr den nämlichen Begriff davon gemacht zu haben. Im Palaste Lanti sieht man eine kleine Herkulesfigur, die ohngefähr drei Zoll hoch ist, mit einem dieser Vögel, dem ein neuerer Künstler den fehlenden Kopf mit einem Drachentopf ersetzt hat.

Bei dieser That des Herkules findet gerade dieselbe Schwierigkeit in Absicht auf die daneben stehende weibliche Figur wie bei der vorigen statt, indem sie nicht das geringste Merkmal oder Attribut hat, woran man sie erkennt. Man dürfte sie vielleicht für die Stymphale halten,<sup>2)</sup> von welcher der See, auf dem sich diese Vögel aufhielten, den Namen scheint bekommen zu haben. Man trifft aber übrigens nirgend weitere Nachricht von ihr an. Es wäre daher vielleicht wahrscheinlicher, diese Figur für die von Temenus zu Stymphalus erzogene Guno zu halten, der in dieser Stadt von ihrem Pfleger drei Tempel erbaut wurden, der eine als dem Mädchen, der andere, als sie unter dem Namen Τελεια verheirathet war, und der dritte als der Witwe, um dadurch die zwischen ihr und Jupiter entstandenen Unhelligkeiten anzudeuten.<sup>3)</sup> Die hinter dem bogenschießenden Herkules sitzende Figur ist mir ebenfalls unbekant, weil sie keine Kennzeichen hat. Vielleicht könnte man annehmen, sie sei eines von des Herkules Weibern, und zwar Dejanira, welche in der einen Brust verwundet wurde, als sie an der Seite ihres Man-

1) Corsin. Herc. expiat. p. 41. [Zoëga Bassirilievi, tav 70.]

2) Eustath. in Il. B. II. p. 302.

3) Pausan. l. 8. [c. 22.]

nes gegen den Theodamas, König der Dryopier, focht. <sup>1)</sup> Eben diese Dejanira glaube ich in einer kleinen Statue im farnesischen Palaste zu finden, welche eine todte Frau mit einem Helme und einem zerbrochenen Speiße vorstellt. Denn sie hat eine Wunde in der rechten Brust, aus welcher Blut herausfließt.

Um nun zu beweisen, daß der Künstler, der unsere Schale verfertigt hat, dadurch, daß er den Herkules von einer seiner Frauen hat begleiten lassen, nichts Ungewöhnliches gethan habe, könnte man den eben erwähnten Kasten des Cypselus anführen, auf welcher dieser Held vorgestellt ist, wie er den Begräbnißspielen des Pelias bewohnt. Hinter seinem Stuhle steht eines von seinen Weibern, und oberhalb ist ihr Name zu lesen. <sup>2)</sup>

Nach der weiblichen Figur erscheint Herkules mit dem wilden Schweine, das er aus dem erymanthischen Walde geholt hat. Auf einigen Münzen, <sup>3)</sup> so wie auf den schon angeführten Kunstwerken im Palaste Albani zu Rom und in der Villa Borgheze und Ludovisi, sieht man bei dieser That des Herkules noch ein Faß, in welchem sich Eurystheus bei dem Anblicke dieses Thiers aus Furcht verbarg. <sup>4)</sup> Neben dieser Arbeit erblickt man auf der Schale auch den kretensischen Stier, den Herkules nach Argos führte. Ein Sinnbild dieser That ist ein Stierkopf, auf welchem die Keule der andern Statue des Herkules ruhet, welche in dem Hofe des Palastes Farnese neben

1) Schol. Apollon. Argonaut. l. 1. v. 1212.

2) Pausan. l. 5. [c. 17.]

3) Corsin. l. c. p. 3.

4) Diod. Sic. l. 4. [c. 12.]



dem Herkules des Glykon steht. Eben dieses findet auch bei einem Herkules, der nicht völlige Lebensgröße hat, in der Villa Borgheze statt.

Glücklicher als vorher hoffe ich bei der Erklärung der nun folgenden halbnakten weiblichen Figur zu sein, welche einen auf dem Knie ruhenden Schild in der linken Hand hat. Meiner Meinung nach stellt sie die Admata, Tochter des Eurystheus, vor, welche dem Tzetzes zufolge dem Herkules befahl, ihr den Gürtel der Amazone Hippolyta zu bringen.<sup>1)</sup> Das Attribut, an dem ich sie erkenne, ist der Schild. Dieser kan, da sie die Tochter eines Königs von Argos ist, jenen so berühmten Schild des Tempels der argivischen Juno bedeuten, den man in einem feierlichen Aufzuge demjenigen brachte, welcher in den gymnischen Spielen die dieser Göttin zu Ehren gefeiert wurden, den Preis gewonnen hatte.<sup>2)</sup> Besser aber schift sich der Schild der Pallas für sie, weil die Mädchen zu Argos am Feste dieser Göttin denselben nach dem Flusse Inachus trugen, um ihn vom Staube zu reinigen.<sup>3)</sup> Bei diesem Zug kam nun die Ehre, den Schild zu tragen, vor allen andern Mädchen der Admata, als der Tochter des Königs zu: daher sie auch hier zum Zeichen der Jungfrauschaft das Haar auf dem Scheitel zusammengebunden hat. Die Admata selbst, die dem Eusebius zufolge eine Priesterin der argivischen Juno war,<sup>4)</sup> scheint, da sie demohngeachtet hier den Schild der Pallas trägt, diejenige Zeit anzudeuten, wo sie noch nicht in dem heili-

1) Chil. I. 2. v. 209.

2) Pind. Nem. X. v. 41. Schol. ej. Olymp. VII. v. 152.

3) Callim. Lavacr. Pallad. v. 38. Conf. Spanhem. qbs. in h. l. p. 571.

4) Chronic. p. 33. edit. Scalig.

gen Dienste jener Göttin eingeweiht war. Indessen erscheint sie auch als Priesterin auf dem oben angeführten Marmor, welcher die Reinigung des Herkules vorstellt, indem die unter der Figur befindliche Inschrift dieses deutlich anzeigt.<sup>1)</sup>

Man hat bisher immer geglaubt, daß in der vierten Zeile dieser Inschrift die letzten Worte verstümmelt wären. Sie sind daher von einigen Gelehrten supplirt und auf verschiedene Art erklärt worden. Ich übergehe hier den Spon, den Tollius und Gori, welche dieses Marmors erwähnen, und schränke mich bloß auf die gelehrte Auslegung des Vaters Corsini ein, welcher glaubt, man müsse hier lesen EPZATO,<sup>2)</sup> welches so viel heißt als heilige Verrichtungen thun, opfern, *sacra facere*. Allein ich glaube, daß er, ohne je den Marmor selbst gesehen zu haben, sich bloß an den von Bianchini davon veranstalteten Kupferstich gehalten hat; in welchem Falle es leicht möglich gewesen wäre, einen Irrtum zu begehen; denn wenn er die Inschrift selbst vor Augen gehabt hätte, würde ihn seine große Gelehrsamkeit und sein Scharfsinn gewiß die wahre Lesart haben finden lassen.

Der Herr Abbe Barthélemy, der die Aufsicht über das Münzkabinet des Königs von Frankreich hat, fand Gelegenheit, den Marmor selbst zu untersuchen, und glaubt, daß die letztern einzeln stehenden Worte vielmehr die Epoche der Stadt Argos andeuten,<sup>3)</sup> welche ihre Zeitrechnung von der Errichtung des Gottesdienstes der Juno,<sup>4)</sup> der von

1) [Zoëga Bassirilievi tav. 70.]

2) Herc. expiat. p. 8.

3) Mém. sur les anc. monum. de Rome, p. 601.

4) Dionys. Halic. antip. Rom. l. 1. p. 17;

Weibern versehen wurde, zu denen die Admata gehörte, zu zählen anfang. Da man unter andern, wie dieser Gelehrte sehr gut beobachtet hat, vor einem H die beiden Buchstaben ET findet, so zweifelt er gar nicht, daß die beiden letztern Buchstaben der Anfang des Wortes ETORZ, das ist: Jahre, sei, und der andere die Zahl derselben bedeute, ohne sich übrigens für etwas zu verbürgen.

Ich habe dasselbe Basrelief, das sich in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani befindet, untersucht und die Inschrift desselben mit den verschiedenen Lesarten verglichen, welche die Gelehrten davon bekant gemacht haben. Was nun insbesondere die bewußten Wörter betrifft; so habe ich dieselben ganz und gar nicht verstümmelt, sondern vollständig gefunden, so daß es gar nicht nöthig ist, sie zu ergänzen. Man liest ganz deutlich HN ETH das ist: acht und funfzig Jahre. Die Buchstaben NH beweisen durch die darüber befindlichen horizontalen Striche offenbar, daß es Zahlen sind, die wahrscheinlich das Jahr des Priesterdienstes der Admata andeuten; denn da es gerade das acht und funfzigste ist: so kan dieses nicht auf die Zeit der Reinigung gehen, die sie dem Herkules auferlegte, noch auf das Alter, das uns ihre eigene Figur zeigt, indem zwischen dem Alter ihres Vaters und dem Alter des Herkules nur ein Unterschied von zwei Monaten ist, und als dieser in seinem funfzigsten Jahre starb, war sie noch ganz jung.

Eusebius setzt die ganze Dauer ihres Priesterdienstes auf acht und dreißig Jahre: ἑξάτευσεν ἑτὴν λη, <sup>1)</sup> und ist der einzige Autor, der davon Nachricht gibt. Allein wenn man das Ansehen der Mar-

<sup>1)</sup> Chron. p 33.

more dem Ansehen der Manuscripte vorziehen wollte, so würde es nicht zu gewagt von mir sein, wenn ich behauptete, man müsse in dem Eusebius die Jahrszahl aus dem Marmor verbessern und statt AH vielmehr setzen NH.

Um aber wieder auf unsere Schale zu kommen, so scheint die nach der Admata folgende Arbeit des Herkules die Austrohnung des Thales Tempe in Thessalien zu sein, welches er von den sumpfigen Wassern, von welchen es überschwemmt wurde, säubern mußte, um es durch den freien Lauf, welchen er den durchströmenden Flüssen Peneus und Alphæus verschafte, in ein reizendes Thal umzuändern. <sup>1)</sup>

Die darauf folgende That ist der Kampf des Herkules mit dem dreileibigen Geryon. Diesem stand, der Erzählung des Ptolemäus Hephästion zufolge, die Guno im Kampfe bei, ward aber von Herkules in der rechten Brust verwundet; <sup>2)</sup> unsere Figur aber scheint wegen des Helmes und des Schildes Pallas zu sein. Herkules sucht den Streichen des Geryon durch die Löwenhaut auszuweichen, welche er um den linken Arm gewickelt hat, nach Art derjenigen, welche in Ermangelung eines Schildes den nämlichen Gebrauch von ihrem Mantel machten, wie ich schon unter Numero 9 bemerkt habe, und wie man den Herkules selbst in dem Gestirn, welches Engonasis heißt, <sup>3)</sup> vorgestellt findet. Auf eben die Art umwanden die Alten sich die linke Hand mit einem kurzen Mantel oder einem andern Tuche, das sie χλαίνα nannten, bei der Jagd

1) Diod. Sic. l. 4. [c. 18.] Senec. Herc. fur. v. 282. conf. Munker. not. ad Hygin. fab. 30.

2) Var. hist. l. 2. ap. Phot. bibl. p. 246.

3) Hygin. Astron. 6. p. 369.



der wilden Thiere,<sup>1)</sup> wie man auf dem Gemälde einer Vase von gebräutem Thone in der vaticanischen Bibliothek sieht.<sup>2)</sup>

Hierauf erscheint Herkules, wie er die Schlange tödet, welche die Apfel der Hesperiden bewachte und vom Apollonius genant wird Ladon.<sup>3)</sup> Die Schlange ist hier eben so um den Baum geschlungen, wie sie in der Vorstellung eben dieser That zu Elis in dem Schaze der Epidamnier abgebildet war.<sup>4)</sup> Die weibliche Figur ist wahrscheinlich eine der Hesperiden; denn auf einem andern Basrelief schläft gleichfalls eine von diesen Nymphen unter dem Baume.<sup>5)</sup>

Durch die beiden Ziegen oder Schafe,<sup>6)</sup> welche hinter den Hesperiden folgen, hat der Künstler vermutlich die andere Meinung in Absicht auf diese Apfel, die in dem Worte *μηλα* liegt, welches sowohl Vieh als Apfel bedeutet, ausdrücken wollen.<sup>7)</sup> Diese Idee war, wie Einige wollen, unter den Griechen aus den ganz vorzüglich schönen Heerden entstanden, die es in Afrika gab und die eine goldfarbene Wolle hatten. Ich habe keinen Unterschied zwischen Schafen und Ziegen gemacht, theils weil man auf unserer Schale keinen Unterschied bemerkt,<sup>8)</sup> theils auch weil das Wort *μηλον* sowohl von Scha-

1) Pollux, l. 5. segm. 18.

2) Dempst. Etrur. tab. 47.

3) Argonaut. l. 4. v. 1396.

4) Pausan. l. 6. [c. 19. Zoëga Bassirilievi tav. 64.]

5) Donii inscr. tab. 7. n. 2.

6) [Ziegen sind es.]

7) Diod. Sic. l. 4. [c. 26 — 27.]

8) [Zoëga bemerkte ihn.]

fen als von Siegen gebraucht wurde, wie man dieses im Homer sieht. <sup>1)</sup>

Die letzte auf unserm Marmor abgebildete Arbeit ist der Kampf des Herkules mit dem Centauren Dreus. <sup>2)</sup>

Der vorhin erwähnte Marmor, welcher die Rettung des Herkules vorstellt, gibt mir Veranlassung, noch einige Bemerkungen darüber zu machen und die in der Zeichnung des zuletzt davon besandt gemachten Kupferstichs befindlichen Fehler anzuzeigen. Herkules hält den rechten Arm über den Kopf zurückgebogen, nicht vor Verwunderung, wie der gelehrte Commentator glaubt; sondern zum Zeichen des Ausruhens, wie man es an den Statuen dieses Helden sieht, welche eben dieselbe Stellung haben und von mir bei der Erklärung des Marmors der Vermählung des Peleus und der Thetis unter Numero 110 angeführt worden sind, den ein auf solche Art zurückgebogener Arm zeigt die Ruhe des Körpers an, so wie dieses auf eine symbolische Art durch das Wort ΑΝΑΠΑΟΜΕΝΟΣ in der Inschrift über dem Herkules, als er von seinen Arbeiten ausruhet, angezeigt ist. Eben diese Stellung hatte auch die Statue des vergötterten Herkules, wovon man noch in dem Hofe des Belvedere den berühmten Torso sieht. Der antike Künstler hat in dem obengenannten Worte einen Fehler begangen, indem er in der Mitte den Buchstaben τ ausgelassen hat, so daß man ΑΝΑΠΑΟΜΕΝΟΣ statt ΑΝΑΠΑΤΟΜΕΝΟΣ liest.

Weiterhin ist der Becher, den Herkules in der linken Hand hält, auf dem Kupferstiche wie ein di-

1) Il. K. X. v. 485. II. XVI. v. 352. Odys. O. VIII. v. 184.

2) Pausan. l. 3. [c. 18.]

bauchiger Pfeiler gestaltet und ganz und gar vom Originale verschieden; denn auf dem Marmor selbst nähert er sich der gewöhnlichen Gestalt der Becher. Überdem hat der Zeichner auch auf dem Becher selbst den Hylas, den Sohn oder Liebling des Herkules, vergessen, der von zwei Nymphen entführt, und hier auf eben die Art erhoben gearbeitet ist,<sup>1)</sup> wie man diese Fabel auf einer Vase sieht, die auf dem Friesse des Architravs der drei Säulen des Tempels des donnernden Jupiters am Fuße des Capitoli abgebildet ist.<sup>2)</sup> Dasselbe Bild befindet sich auch im Palaste Albani zu Rom. Es ist aus verschiedenem eingelegten Marmor zusammengesetzt und ein Stük von der Art, die man eingefugte oder Stuccoarbeit nennt.<sup>3)</sup> Sehr sonderbar ist ein Bruchstük von erhobener Arbeit in in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani, welches den Herkules in natürlicher Größe vorstellt. Er sitzt nämlich auf der Löwenhaut und hat in der linken Hand seinen Becher mit zweien Henkeln (diota). An denselben ist eine hölzerne Leiter gelehnt, auf welcher ein kleiner Knabe hinaufgestiegen ist und den Kopf halb in den Becher gestekt hat, um zu trinken,<sup>4)</sup> ohngefähr ebenso, wie der Satyr auf dem kurz vorher erwähnten Kupferstiche des Paters Corsini den Kopf in den Becher steckt.

Den Spieß, welchen Europa auf dem vorhin gedachten Marmor auf der linken Schulter hat, scheint Bianchini, der die neueste Zeichnung davon her-

1) [Davon sieht man auch in der Zeichnung bei Zoega nichts.]

2) La Chausse Mus. Rom. sect. 4. tab. 3.

3) Ciampini monum. t. 1. tab. 24.

4) [Zoëga Bassirilievi tav. 69. Die Schale hat aber keine Henkel.]

ausgegeben, für eine Stange zu halten, an welche seiner Voraussetzung nach die unter dem Spieße selbst befindliche Inschrift befestigt sei, und glaubt also, sie sei ein Streife Leinwand oder eine Art von Fahne, und um seine Behauptung zu unterstützen, hat er die Zeilen der Inschrift umgekehrt, um sie am Spieße der Länge nach laufen zu lassen, da doch die Inschrift im Gegentheil horizontal ist.

Der Name Hebe, der sich über ihrer Figur befindet, ist in dem Kupferstiche ausgelassen; warum, weiß ich nicht. Im Originale wenigstens liest man ganz deutlich HBAI, und unter dem letzten Buchstaben dieses Wortes fangen folgende drei an ΤΟΠ . . . . und neben ihnen fehlt noch eine andere Zeile; so daß HBAI ein Dativ sein muß, auf den sich die Worte der folgenden Zeile bezogen. Auch hat die Figur ihre Brust nicht bloß; auf dem Kupferstiche des Paters Corsini hingegen scheint es so; sie hält ferner nicht den Kopf nach der linken Schulter hin geneigt, <sup>1)</sup> sondern ganz gerade, und man erblickt in dem Gesichte eher den Unwillen über die wohlthätige Handlung des Satyrs, als das Mitleiden, das er darin sehen will. Sie schlingt auch die rechte Hand nicht um die Schulter des Herkules; sondern hält in derselben einen Speiß in die Höhe, so daß die Spitze gegen die Satyre zu gefehrt ist, als ob sie sich gegen deren Angriffe vertheidigen und sie strafen wollte. Auch von diesem Spieße sieht man nicht die geringste Spur auf dem Kupferstiche. Eine solche Vorstellung von Satyren in der Gesellschaft des Herkules läßt sich aus einer Stelle des Euripides erklären, wo Silenus von allerhand lustigen Streichen und vom Betasten der

1) [Freilich.]



weiblichen Busen spricht;<sup>1)</sup> so wie man auch auf einer Urne im Palaste Altemp's einen trunkenen Herkules von Satyren begleitet sieht.

Auf einem eben so fehlerhaften Kupferstiche, als der eben angeführte ist, hat der gelehrte Commentator statt der aufgehobenen Fackel der Admata eine Art von langem Trichter zu sehen geglaubt. Er ist auf diese Idee durch die daselbst vorgestellte Victoria gekommen, welche auf die Flamme der Fackel selbst etwas Flüssiges gießt; allein auf dem Marmor gießt sie aus ihrem Gefäße, das sie auf der andern Seite der Fackel nach der Admata zu hält, etwas in eine Schale.

Auf den beiden Säulen oder Pilastern (cippi), welche man auf dem nämlichen Marmor sieht, und auf welchen die Thaten des Herkules mit ganz kleinen Buchstaben beschrieben sind, erzählen die letzten Zeilen derjenigen zur linken Hand, daß Herkules den König Phylas getödet und mit seiner Tochter Meda einen Sohn, Namens Atessippus, gezeugt habe. Die Zeilen stehen in der gehörigen Ordnung, wie der Abbe Barthelémy schon bemerkt hat,<sup>1)</sup> und der Zwischenraum ist nicht hinreichend zu den Ergänzungen des Paters Corsini. Der erstere von diesen beiden Gelehrten irrt jedoch, indem er die letzte Zeile auf dem ersten Pilaster verlängert und glaubt, er habe außer einigen andern erloschenen Buchstaben noch die beiden: EN, entdeckt, welche seiner Meinung nach diese Zeile endigen, was doch bloß durch das Wort ATTOT geschieht; folglich fehlen hier gar keine Buchstaben. Die erste Zeile des einen Stammes fängt mit dem Worte MHΔΑΣ an, welches mit dem letzten Worte AT-

1) Cyclop. v. 167.

2) Méni. sur les anc. monum. de Rom. p. 601.

TOR auf dem andern Stamme zusammenhängt. Der Ein ist daher völlig so, wie ich ihn angegeben habe, und ich wüßte nicht, wie man den Namen Kleomeda oder einen ähnlichen herausbringen wollte. Übrigens aber lasse ich mich nicht in die Untersuchung der Abweichung ein, die man in der angeführten Stelle des Marmors und in den alten Autoren findet, und welche darin besteht, daß der Sohn der Meda bei Diodorus<sup>1)</sup> und Andern Antiochus, auf dem Marmor aber Ktesippus heißt.

## II.

[Numero 66.]

Einer ganz vorzüglichen Aufmerksamkeit ist das Stük von außerordentlich kleiner und sauberer musivischer Arbeit würdig, das sich in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani befindet und hier unter Numero 66 abgebildet ist. Ich glaube kühn behaupten zu dürfen, daß es das schätzbarste Denkmal unter allen denen ist, die uns die Thaten des Herkules vorstellen. Es ward im Jahre 1760 zu Atina, einer kleinen Stadt im Königreiche Neapel, ohnweit von Arpino, deren viele Autoren Erwähnung thun,<sup>2)</sup> gefunden. Es stellt den Herkules vor, wie er die Hesione, die Tochter des trojanischen Königs Laomedon, errettet. Man hatte sie auf einen Felsen ausgesetzt, damit sie von einem Seeungeheuer verschlungen würde, das Neptunus dahin geschickt, um das Land mit den Wasserströmen, die es ausblies, zu über-

1) L. 4. [c. 37.]

2) Virg. Æn. l. 7. v. 630.

schwemmen. Neptunus hatte dieses gethan, um den König, der diesem Gotte und dem Apollo, nach der Behauptung einiger Scribenten, <sup>1)</sup> den Lohn für ihre Beihülfe bei der Erbauung der Mauern von Troja vorenthielt, zu züchtigen. <sup>2)</sup> Nach einem Ausspruche des Orakels ward Hesione diesem Ungeheuer zur Beute übergeben; weil kein anderes Mittel übrig gewesen, um den gänzlichen Untergang des Landes zu verhindern. Der Felsen stellt das Vorgebirge Agamea vor, <sup>3)</sup> auf welches sie ausgesetzt wurde; das Vorgebirg selbst aber wird sonst von keinem Autor unter den trojanischen Vorgebirgen mit angeführt. <sup>4)</sup> Man sieht an demselben eine Art metallener Ringe, an welchen die Arme der Hesione befestigt waren.

Da Herkules auf seinem Zuge mit den Argonauten nach Kolchis gerade zu der Zeit, wo Hesione ausgesetzt war, zu Troja anlangte, that er dem Könige das Anerbieten, sie zu retten. Der König versprach ihm dafür einige Pferde von der himmlischen Abstammung, welche Jupiter seinem Vater geschenkt hatte, um ihn wegen der Entführung seines Sohnes Gannymedes zu besänftigen. Herkules tödete das Ungeheuer mit seinen Pfeilen, von denen noch einer in dem obern Kinnbaken sitzt, und gab die Tochter dem Vater wieder. Laomedon aber, das kleine Gefolge des Herkules verachtend, (den nach Homer hatte er nicht mehr als sechs Schiffe bei sich) weigerte sich izo, sein Wort zu halten.

1) Lucian. de sacrific. [c. 4. Apollodor. l. 2. c. 5. §. 9 — 10.]

2) Il. Φ. XXI. v. 446 — 451.

3) Steph. de urb. v. Αγαμεια.

4) Schol. Nicand. Alexipharm. v. 40.

Herkules ging hierauf nicht nach Myken, noch, wie einige Mythologen wollen, mit den Argonauten, indem diese ihn verließen; sondern nach Argos, zufolge der Inschrift des Marmors, der in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani existirt und die Reinigung desselben vorstellt.<sup>1)</sup> Hier verband er sich mit dem Telamon, Peleus und Dikleus, ging von neuem nach Troja, um sich an Laomedon, wegen dessen Treulosigkeit zu rächen, belagerte die Stadt und eroberte sie.

Die Stadt selbst hat der Künstler vielleicht dadurch bemerken wollen, daß er in einiger Entfernung ein brennendes Haus zeigte, weil er wegen Enge des Raums keine andere Vorstellung davon geben konnte. Nachdem Herkules sich nun Trojas bemächtigt hatte, tödete er den Laomedon mit seinen Söhnen; schenkte aber der Hesione das Leben, und gab sie dem Telamon als Lohn der Tapferkeit zur Gemahlin, indem er der erste gewesen, der die Mauer erstiegen hatte. Der Hesione gab Herkules einen Beweis von seiner eignen Liebe zu ihr dadurch, daß er es ihr frei stellte, das Leben eines der Gefangenen loszukaufen. Sie kaufte hierauf mit ihrem Schleier ihren jüngsten Bruder Podarkes los, der nunmehr Priamos, d. i. ein Losgekaufter, genannt wurde.<sup>2)</sup>

Dieser hinter den Schultern zurückgeschlagene und von dem übrigen Gewande getrennte weisse Schleier ist der einzige, den ich auf einem Weiberkopfe auf alten Denkmälern in Rom gesehen habe. Auf einigen Gemälden des herculanischen Musei finden sich zwar auch weibliche Figuren mit einem ähnlichen Schleier

1) [Dessen so eben Meldung geschehen ist.]

2) Tzet. Schol. Lycophr. v. 335.



er,<sup>1)</sup> und von eben der Beschaffenheit scheint auch jener der Juno zu sein auf einer Münze der Julia Salonina.<sup>2)</sup> Vielleicht ist dieses ein solcher Schleier, den man *ῥεπισρον*, flammeum oder rica nannte; Namen, welche die Römer insbesondere den Schleiern der Jungfrauen beileigten.<sup>3)</sup> Die Dichter bedienen sich aber gewöhnlich des Worts *καλυπτρη*,<sup>4)</sup> und dieses scheinen diejenigen Schleier gewesen zu sein, die wegen ihrer außerordentlichen Feinheit und Durchsichtigkeit mit den Geweben der Spinnen verglichen werden.<sup>5)</sup> Es gibt übrigens einige alte Scribenten, welche eines vom übrigen Gewand getrennten Schleiers Erwähnung thun, wie z. B. derjenige war, mit welchem sich Medea beim Apollonius das Gesicht verhüllte.<sup>6)</sup> Ich wüßte indessen nicht zu entscheiden, ob Helena *αργεννησι καλυψαμενη οφρονησι*<sup>7)</sup> mit weissen Tüchern bedekt, oder *ἑανω αργητι*<sup>8)</sup> mit einem weissen Tuche, sich mit vorgedachten Schleiern verhüllt habe; den selbst die spätern Griechen wußten nicht die eigentliche Bedeutung der Worte *ἑανος* und *πεπλος*, die man beim Homer und andern Dichtern findet, wie dieses deutlich aus dem Pollux erhellet.<sup>9)</sup> Die

1) Pitture d'Ercol. t. 2. tav. 33.

2) Venut. numm. Vatic. Alban. tab. 86. n. 3.

3) Scalig. Conject. in Varr. p. 197.

4) Æschyl. Suppl. v. 128. Q. Calab. l. 14. v. 45.

5) Eurip. Androm. v. 830. epigr. Gr. in Küst. not. ad Suid.:  
v. *κεκρυφαλεν*.

6) Argonaut. l. 3. v. 833.

7) Il. Γ. III. v. 141.

8) Ibid. v. 419.

9) L. 7. [c. 13.] segm. 51. [G. d. R. 6 B. 2 R. 2 S. Note.]

weiße Farbe dieses Schleiers scheint eine feine Leinwand anzudeuten, welche die asiatischen Frauen, dergleichen *Hesione* war, zu tragen pflegten. Ein solcher Schleier ward wegen seiner Ähnlichkeit mit einer Serviette *χειρομακτρον* genannt. <sup>1)</sup>

*Hesione* erscheint in diesem Schleier als eine Braut gekleidet, *νυμφικῶς ἐσολισμένη*, wie *Achilles* *Tatius* von der *Andromeda* sagt, die ebenfalls und zwar noch vor jener einem Seeungeheuer ausgesetzt worden war. <sup>2)</sup> Darüber darf man sich auch nicht wundern; denn von solchen Personen, die auf diese Art zu Sühnopfern gebraucht wurden, glaubte man nicht anders, als daß sie den Tod mit dem Leben vertauscht hätten; <sup>3)</sup> daher zogen sie ihre kostbarsten Kleider an, die man sonst auch den Todten anzulegen pflegte; und aus eben dem Grunde sagt *Apuleius* von der *Psyche*, daß ihre Eltern sie auf Befehl des Drakels ihrem stolzen Gemable, dem *Amor*, aussetzen mußten: *ornatam mundo funerei thalami*.

Durch diese vorläufige Erklärung wird nun unsere *Musai* ganz deutlich. Den *Herkules* erkennt man am Gesichte, an der Keule und Löwenhaut. Der grüne breite Gürtel, *ζώνη*, den er um den Leib hat, drückt ihm nicht die Löwenhaut an den Leib, wie bei *Orpheus* sich *Bakchus* ein Rehfell mit einem Gürtel um den Leib befestigt. <sup>4)</sup> Der Gürtel des *Herkules* befestigt nicht die Löwenhaut, sondern ist unter derselben befindlich, und man kan ihn als einen kriegerischen Gürtel betrachten, um den *Heros* hier

1) Athen. l. 9. [c. 18. n. 79.]

2) De Leucipp. amor. l. 3. p. 171.

3) Conf. D'Orvill. in Charit. p. 69.

4) Ap. Macrob. Saturnal. l. 1. c. 18. p. 239.

als Krieger vorzustellen, zufolge der Bedeutung des Worts *ζωυυοδαί*, sich zum Kriege oder Kampfe rüsten. 1) Derjenige, welcher der Gessione die Hand reicht und ihr vom Felsen herabsteigen hilft, ist Telamon. Philostrat der Jüngere, der ein altes Gemälde des nämlichen Inhalts beschreibt, 2) hält sich besonders bei der Figur des Seeungeheuers auf. Die nämliche Geschichte, nur auf verschiedene Art vorgestellt, sieht man auch auf einem alten herculanischen Gemälde. 3)

## III.

[Numero 67.]

Herkules Sylvanus ist gewöhnlich mit Fichtenzweigen bekränzt, und hält in der rechten Hand eine Sichel, in der linken abgeschnittene Früchte in seiner Haut, gerade so wie man den Sylvanus abzubilden pflegt, dessen Bild man auf der einen Seite einer viereckigen Ara in der Villa Aldobrandini zu Rom neben dem Herkules erblickt. Einzig in seiner Art aber ist Herkules Sylvanus auf dem Basrelief im Palaste Mondinini, hier Numero 67, wegen des Fichtenzweiges, den er in der Hand hat, und wegen dessen man ihn auch *Hercules Dendrophorus* oder *Arboriger* nennen könnte, indem dieser Beiname auch dem Sylvanus wegen des Zweiges, den er gewöhnlich in der Hand trägt, beigelegt wird. 4) Indessen hat kein einziger Schrift-

1) [Beschreibung d. geschnitt. Steine, 2 Kl. 13 Abth. 1010 Num. G. d. K. 6 B. 1 K. 20 S.]

2) Icon. 12. p. 883.

3) Pitture d'Erc. t. 4. tav. 62.

4) Grut. Inscript. p. 422. n. 6.

steller, so viel ich weiß, dem Herkules das Prädicat Dendrophorus gegeben.

Aus diesem Marmor läßt sich nun bestimmen, woher die Dendrophoren, welche eine religiöse, dem Herkules geweihte Bruderschaft (*collegium*) ausmachten, ihren Namen bekommen haben. Man findet auf einigen Inschriften den Namen dieser Bruderschaft mit *TIGNARIIS* oder *FERRARIIS* in Verbindung,<sup>1)</sup> daher man geglaubt hat, daß unter Dendrophoren solche Leute zu verstehen seien, deren Amt darin bestanden habe, bei Heereszügen Holz herbeizuschaffen oder zu tragen, wie diejenigen Dendrophoren gewesen zu sein scheinen, von denen der theodosische Codex redet.<sup>2)</sup> Man muß indessen einen Unterschied zwischen den Manualdendrophoren und den religiösen Dendrophoren machen, indem es scheint, daß das Amt der Dendrophoren des Herkules darin bestanden habe, Baumzweige an den Festen dieses Gottes zu tragen, wie dieses bei den Festen des Bacchus gewöhnlich war. Wenigstens findet man in dem Cabinet des Collegii Romani eine kleine Figur des Bacchus und eines Satyrs von Erz, die beide einen Zweig auf der Schulter haben.

Die Gränzsäule neben dem Herkules, welche den Priapus vorstellt, kan man als das Bild des Sylvanus betrachten, indem beide nur einerlei Gottheit sind.<sup>3)</sup> Den brennenden Altar halte ich für ein Sinnbild der Erhebung des Herkules über den Stand der Sterblichen, indem mir hiebei der Altar des Herkules bei den gaditanischen Völ-

1) Ibid. p. 45. n. 8.

2) L. 14. tit. 8.

3) Conf. Phurnut. de nat. Deor. c. 27. p. 205.



fern in Spanien einfällt, der ohne ein anderes Bildniß diesen vergötterten Helden vorstellte.<sup>1)</sup>

Die Ochsen in der Grotte können die Rinder des Geryon, Königs von Erythia, ize Cadix, vorstellen, welche Herkules aus Spanien nach Latium führte und von denen Eacus ihm ein Theil wegstrieb und in einer Höhle verschloß. Der Zweig, den Herkules hier in der Hand hat, könnte auf das anspielen, was Philostratus von den Bäumen erzählt,<sup>2)</sup> die auf dem Grabe des gedachten Geryon wuchsen, von ihm den Namen erhielten und den Fichten gleichen; wiewohl auch Herkules den Sylvanus als Hüter der Heerden vorstellen kan. Der Hund, der einem Wolfe ähnlich ist, kan derjenige sein, der die Heerden des Geryon bewachte, und welchen Herkules zugleich mit den Ochsen wegführte. Der Name des Hundes war Orthus oder nach Andern Gargitus. Man hielt ihn für einen Bruder des Cerberus; daher man ihn auf einigen geschnittenen Steinen mit zwei Köpfen abgebildet findet.<sup>3)</sup>

#### IV.

[Numero 68 u. 69.]

Die vierte von den Arbeiten des Herkules ist die Bestrafung des thracischen Königs Diomedes, der seine Pferde mit Menschenfleisch fütterte. Als einst Abderus, der junge Liebling des Herkules, dem Könige in die Hände gefallen war, wurde auch

1) Philostr. vit. Apoll. l. 5. c. 4 — 5.

2) L. c. c. 5. p. 190.

3) [Beschreib. d. geschnitt. Steine, 2 Kl. 1 Abth. 3. Num.]

er diesem grausamen Tode überliefert, <sup>1)</sup> daher das Sprichwort kam: *Opnion Parvn*, <sup>2)</sup> eine thracische Kripe. Dieses ist der Inhalt der unter Numero 68 beigebrachten Gemme, die aus dem stossischen Kabinet <sup>3)</sup> genommen ist und dem vom Philostratus beschriebenen Gemälde ähnlich scheint. <sup>4)</sup>

Die nämliche Gemme befindet sich auch in der Sammlung des Herrn von Gravelle; <sup>5)</sup> aber entstellt und sowohl in Ansehung der Zeichnung als des Gegenstandes so verändert, daß er glaubt, es seien die Pferde Achillis, die über den Tod ihres Herrn betrübt wären, dessen Leichnam hier auf dem Scheiterhaufen hingestreckt liege, um verbrant zu werden. Um aber auch die Zeichnung seinen schimärischen Ideen desto angemessener zu machen, hat er die Füße der Pferde in kreuzweis über einander gelegtes Holz verwandeln lassen.

Das einzige, was seine Meinung hätte unterstützen können, sind die verschnittenen Haare der Pferde; indem die Alten dieses zuweilen bei der Trauer zu thun pflegten, wie z. B. Admetus, um seine außerordentliche Trauer über den Verlust seiner Gemahlin Alceſtis zu zeigen, <sup>6)</sup> und die Theſſalier beim Tod des Pelopidas. <sup>7)</sup> So viel ist gewiß, daß die Alten den Stuten die Mähnen abschnitten, wenn sie selbe verächtlich machen und den Eseln unterwerfen

1) Apollodor. l. 2. c. 5. [S. 8.]

2) [Analecta t. 2. p. 136. n. 18]

3) [Beschreib. d. geschnitt. Steine, 2 B. 16 Abth. 1729 Num.]

4) Icon. l. 2. p. 25. Conf. Heroic. c. 19. S. 2. p. 730.

5) Pierr. gravées t. 2. pl. 55.

6) Eurip. Alcest. v. 428.

7) Plutarch. in Pelop. [c. 33.]

wollten, <sup>1)</sup> und man behauptet, daß verschiedene Pferde, die man dieser stolzen Bierde beraubt hatte, vor Betrübniß gestorben seien. <sup>2)</sup> Allein der Gebrauch, den Pferden die Mähnen zu verschneiden, beschränkte sich nicht bloß darauf, ein Zeichen der Trauer zu sein; denn man sieht auf mehreren Gemmen Pferde ohne lange Mähnen, und unter andern auch zwei sehr schöne Rosse von Erz in dem herculanischen Museo; ein anderes in Basrelief und von natürlicher Größe auf dem unter Numero 62 beigebrachten Denkmale. Den Mauleseln pflegten die Alten die Haare zu verschneiden, <sup>3)</sup> und alle diejenigen, die man auf einigen Münzen vor Reñwagen gespannt sieht, sind derselben beraubt.

Die Pferde des Diomedes hatten so gut ihre Namen wie die Pferde des Sol, des Mars <sup>4)</sup> und Achilles. <sup>5)</sup> Sie hießen Podargus, Lampus, Xanthus und Dinus. Der oben genante Abderus liegt auf der Kribe ausgestreckt, die aus vier Hölzern besteht, welche zwei und zwei in die Erde gesteckt sind und auf denen einige andere horizontal liegen, eben so wie Pollux sie unter dem Namen *κρασπεριον* beschreibt. <sup>6)</sup>

Diomedes trägt einen Eimer, der demjenigen gleicht, den man auf der trajanischen Säule

1) Xenoph. de rep. c. 5. §. 8. [Aristot. hist. anim. VI. 18.]  
Plutarch. amator. p. 1342. [t. 9. p. 21. edit. Reisk.]  
Plin. l. 8. c. 42. sect. 66.] Pollux, l. 1. segm. 217.

2) Ælian. hist. anim. l. 2. c. 18.

3) Catalect. Virgil. p. 95.

4) Id. O. XV. v. 119.

5) Ibid. T. XIX. v. 400.

6) L. 10. segm. 166.

Winkelman, 7.

sieht, <sup>1)</sup> um die Pferde damit zu tränken. Dieses war in den ältesten Zeiten gar nichts Verächtliches, indem selbst die Prinzessinen sich nicht scheueten, sie zu warten, wie wir ein Beispiel an der Andromache haben, welche die Pferde Hektors besorgte. <sup>2)</sup> Auch die Enklopen arbeiteten für den Neptunus einen Eimer, um seine Pferde daraus zu tränken. <sup>3)</sup>

Der Baum, der hier gerade so gezeichnet ist, wie auf dem geschnittenen Steine, gleicht mehr einer Palme als einem andern Baume; allein dieses thut nichts zur Sache, da man weiß, daß die alten Künstler auf die Nebensachen wenig Aufmerksamkeit wendeten. Auch könnte man allenfalls sagen, daß die Verwechselung des einen Baums mit dem andern als eine poetische Lizenz angesehen werden könne, indem die Dichter sehr oft dergleichen Verwechselungen nach ihrem Gefallen vorzunehmen pflegen. <sup>4)</sup> Eine Olive oder Pappel würde sich hieher gut schicken, indem sie ein Sinnbild des Landes wäre, wo diese Begebenheit vorfiel; denn der Tradition zufolge brachte Herkules, nachdem er den Dioneus getödet hatte, aus Thracien die ersten Oliven, nach Andern aber die ersten Pappeln aus dem Lande der Thesprotier mit. <sup>5)</sup> Beide waren damals in Griechenland noch ganz unbekant. Er pflanzte sie zu Elis, um den Platz, auf welchem die von ihm eingesetzten olympischen Spiele gehalten wurden, dadurch zu beschatten. <sup>6)</sup>

1) Tab. 82.

2) Il. O. VIII. v. 187.

3) Callim. hymn. in Dian. v. 50.

4) Conf. Schol. Nicand. Alexipharm. v. 55. 109. 495.

5) Pind. [Schol.] Olymp. III. v. 57.

6) Pausan. l. 5. [c. 14.]



Die nämliche Geschichte sieht man auf der folgenden antiken Paste des schon mehrmal erwähnten Herrn Christian Dehn unter Numero 69 vorgestellt. Herkules hebt die Keule auf, als ob er dem Diomedes den letzten Streich versetzen wollte, und führt die Pferde mit sich fort. Der Stall ist durch das Tafelwerk, worauf sie stehen, angedeutet, welches nach den Vorschriften des Columella<sup>1)</sup> und Palladius<sup>2)</sup> eingerichtet ist, die sagen, daß man, um die Pferde gegen die Feuchtigkeit zu sichern, den Boden der Ställe mit großen Tafeln von Eichenholz auslegen müsse.

## V.

Sehr schwer zu erklären ist der Käfer im stossischen Kabinet, unter Numero 70, auf dessen untern Fläche man eine nackte und unbärtige heroische Figur geschnitten sieht, die über einem Tische oder Fußgestelle oder Gefäße etwas Rundes in den Händen hält und mit großer Aufmerksamkeit betrachtet.

Um einen so schweren Gegenstand, wie dieser ist, zu erklären, habe ich in der Beschreibung der geschnittenen Steine gedachten Kabinets<sup>3)</sup> verschiedene Hypothesen aus der dunkelsten Mythologie aufgestellt, die ich izo auf's neue dem Scharfsinn der Leser vorlege. Zugleich aber füge ich noch eine neue hinzu, vermöge deren und der folgenden ich diese hebräische Gemme auf den Herkules beziehe.

Die Behauptung, als ob hier ein *Hercules Pistor* (Bäcker) mit einem Brode in der Hand vorgestellt

1) De re rust. l. 6. c. 29.

2) L. 1. c. 21.

3) [2 Kl. 16 Abth. 1768 Num.]

sei, scheint mir nicht von aller Wahrscheinlichkeit entblößt zu sein: denn auf der einen Seite erblickt man unter der gegenwärtigen Figur die Keule; und auf der andern spottete Aristophanes über die alten Griechen, daß sie diesen Gott vorgestellt hätten, wie er Brod bakte. Die ältern Ausleger sowohl als die neuern haben sich bei der Erklärung der Stelle, welche diesen Spott enthält, <sup>1)</sup> meiner Meinung nach von dem ursprünglichen und natürlichen Sinne des Wortes ματτειν, <sup>2)</sup> Brod baken, entfernt, und sich zu genau an die abgeleitete und allgemeinere Bedeutung des Essens gehalten, als ob es hieße: τὰς Ἡρακλέους ματτοντας, *Herculeos voraces*. Der letzte Herausgeber dieses Komikers hat auch jene Veränderung des Sinnes bemerkt, <sup>3)</sup> und dem Worte ματτειν seine eigentliche Bedeutung und die mythologische Idee, die darin liegt, wieder gegeben. Die Muthmaßung, daß auf der angeführten Gemme Herkules als Beker vorgestellt sei, wird von einem Jupiter Pisto unterstützt, dem die Römer, statt ihn auf der Schaubühne lächerlich zu machen, auf einem ihm geweihten Altare einen besondern Dienst stifteten, wie Ovidius erzählt. <sup>4)</sup>

Wem das Brod hier nicht recht einleuchten will, weil der vorausgesetzte Herkules dasjenige, was er in der einen Hand hält und mit der andern bedeckt, als ob es etwas von großem Werthe sei, so aufmerksam betrachtet: den verweise ich auf die folgende, aus dem Euripides genommene Muthmaßung. <sup>5)</sup>

1) Pac. v. 740.

2) Conf. Eustath. in Ιλ. Δ. IV. p. 462.

3) Bergler. not. ad Aristoph. Av. v. 1689.

4) Fast. l. 6. v. 350.

5) Herc. fur. v. 1004.

Herkules hatte den Verstand verloren und war im Begriffe, seinen vermeintlichen Vater Amphitryon zu töden, wenn ihn Pallas nicht zurückgehalten hätte, indem sie ihn mit einem Steine warf, der ihn in einen tiefen Schlaf fallen ließ, wodurch er wieder geheilt wurde. Dieser Stein hieß *σωφρονισμός*, d. h. der den Verstand zurückbringt. Pausanias führt dieselbe Erzählung an;<sup>1)</sup> allein Kuhn, der letzte Herausgeber dieses Autors, scheint nicht gewußt zu haben, woher sie genommen ist; denn sonst würde er in seinen Anmerkungen gewiß den Euripides angeführt haben. Dieser fabelhafte Stein gehört mit den beseelten Steinen, welche Sanchoniathon *βαιτυλία* nennt,<sup>2)</sup> in eine Klasse.

Dieses also zugegeben, könnte man annehmen, Herkules betrachte hier diesen Stein und wolle ihn auf den Altar der Pallas legen. Der Altar hat eine Gestalt, dergleichen man vielleicht auf keinem andern griechischen oder etruskischen Denkmale antrifft, indem er einem brennenden Altare auf einer sehr alten persischen Münze mit persischen Buchstaben in dem Cabinet des Herrn Franz Alfano aus Neapel zu Rom sehr ähnlich ist.

Allein zu diesen beiden Hypothesen schiken sich außer den Gesichtszügen weder die Haare noch der Bart. Denn wenn man auch keine Rücksicht auf den etruskischen Styl dieser Figur nehmen wollte, so war Herkules doch sowohl in Ansehung der einen als des andern so bekannt, daß in einem griechischen Epigramme unter seinen übrigen Eigenschaften auch besonders der herkulischen Haare und seines ehrwürdigen Bartes Erwähnung geschieht.<sup>3)</sup> Selbst auch

1) L. 9. [c. 11.]

2) Euseb. *præp. Evang.* l. 1. p. 24.

3) [Analecta, t. 2. p. 17.] Suid. v. *αργονητις*.

die angebliche Keule, die zwischen den Füßen unserer Figur liegt, ist nicht des Herkules Keule, denn diese wird gewöhnlich mit Knoten abgebildet. Ich sehe also nicht, was uns hindert, sie für einen Stof oder für ein Szepter zu halten. Die Worte ῥοπαλον, eine Keule, und σκεπτρον, ein Szepter, sind beim Homer<sup>1)</sup> und Pindar [?] gleichbedeutende Worte; daher vergleicht auch Lucian den Stof des Diogenes mit der Keule des Herkules.<sup>2)</sup> Wenn man sonst nichts dawider hätte, so wäre hier gleich eine andere und vielleicht wahrscheinlichere Muthmaßung. Es könnte nämlich Helenus, der Sohn des Priamus, sein, der die Gabe zu weissagen besaß. Das Szepter würde das Merkmal der Person sein. Man nante es das phöbeische Szepter. Chryses, ein Priester des Apollo, trug es und auch Tiresias hat es auf einem Basrelief hier unter Numero 157 in der Hand.

In einem Gedichte, das dem Orpheus zugeschrieben wird, liest man, daß Apollo dem Helenus einen redenden Stein schenkte. Als Helenus die Probe damit machen wollte, enthielt er sich mehrere Tage hindurch der ehelichen Pflicht, des Bades und des Fleischessens. Nachdem er hierauf geopfert hatte, wusch er den Stein in einer Quelle, verbarg ihn sorgfältig und steckte ihn in den Busen. Nach diesen Vorbereitungen that er, als ob er ihn wegwerfen wollte, um ihm Leben zu verschaffen und zum Sprechen zu erwecken, worauf derselbe ein Geschrei von sich gab, wie ein kleines Kind, welches nach der Milch der Säugerin schreiet. Helenus konnte sich nun nicht mehr enthalten, ihn um das zu fragen, was er zu wissen wünschte, und erhielt ganz richtige

1) Il. A. I. v. 234.

2) Vitar. auct. [c. 8.]



Antworten darauf. Unter andern ward ihm auch die Zerstörung Trojas vorausverkündigt.

Der einsichtsvolle Leser mag nun selbst urtheilen, ob auf diese Art die Gemme gut erklärt sei, oder ob die Schwierigkeiten dadurch ganz gehoben werden.

## Sechs und zwanzigstes Kapitel.

### Telephus.

#### I.

Auf dem sehr schönen Basrelief in der Villa Borghese, hier unter Numero 71, sieht man ganz deutlich die Geburt des Telephus, Sohns des Herkules, abgebildet, so wie man sie auch auf einem der größten Gemälde des herculanischen Musei vorgestellt findet.<sup>1)</sup> Die Begebenheit ist aus der Geschichte des Herkules bekannt. Als dieser sich einst bei Aleus, König von Arkadien, aufhielt, verführte er die Auge, Tochter seines Wirthes. Andere behaupten, er habe sie genöthzuehtigt, nachdem er sie mitten aus einem feierlichen Tanze, den sie mit ihren Gespielinen der Pallas zu Ehren angestellt, herausgerissen hätte.<sup>2)</sup> Als Aleus die Schwangerschaft der Auge wahrnahm, befahl er dem Nauplius, seinem Vertrauten, sie in das Meer zu werfen. Bis auf diesen Punkt sieht man die Geschichte auf einer Begräbnißurne vorgestellt.<sup>3)</sup> Indem Nauplius nun die Auge in dieser Absicht mit sich nahm, wurde sie von den Geburtsschmerzen überfallen; sie begab sich daher unter dem Vorwande, ein anderes Bedürfniß zu befriedigen, in das Gehölz auf dem Berge Parthenius, und brachte daselbst einen

1) Pitt. d'Ercol. t. 1. tav. 6.

2) Senec. Herc. OEt. v. 366.

3) Gori Mus. Etrusc. tab. 138.

Knaben zur Welt, den sie im Gebüsch versteckte; worauf sie wieder zum Nauplius zurückkehrte. Dieses Kind fanden einige Hirten, gerade als eine Hindin ihm die Euter reichte. Sie nahmen es auf und trugen es zu ihrem Herrn, dem Könige Korinthus, der es nun bei sich erziehen ließ und ihm den Namen Telephus gab, welches dem Diodor zufolge so viel heißt als der von einer Hindin Gesäugte: Τηλεφῶς ἀπο τῆς τρεφῆσθης ἐλαφῶς.<sup>1)</sup>

Dieses ist die gemeine Erzählung von der Geburt des Telephus. Dem Pausanias zufolge aber behaupteten Einige, Auge habe das Kind geboren, ohne daß ihr Vater etwas davon erfahren hätte, und es alsdenn in das oben erwähnte Gehölz aussetzen lassen.<sup>2)</sup> Dieser Meinung scheint der Bildhauer unseres Marmors gefolgt zu sein, indem er die Auge nicht vorstellt, wie sie sich in das Gehölz begeben hatte, sondern auf einem Stuhle sitzend mit ihren Füßen auf einem Schemel, wie sie das Kind in Windeln (σπαργάνοις<sup>3)</sup> gewickelt einer ihrer Vertrauten übergibt.

Man merke bei dieser Gelegenheit, daß das Wort σπαργάνον, ohngeachtet es sowohl Kinderwindeln als auch das Linnen bedeutet, womit man die Wunden verbindet, von Aristophanes bei der Person des Telephus, den er auf der Bühne auftreten läßt, als ein Merkmal gebraucht ist, und man es dort in dieser seltenen Bedeutung nehmen und auf das Basrelief Numero 122 beziehen müsse.<sup>4)</sup>

1) [L. 4. c. 33.]

2) [L. 8. c. 4. Dem Hekataeus zufolge, wie Pausanias erzählt, soll Aleus die Auge samt ihrem Kinde in einer Kiste verschlossen haben in's Meer werfen lassen.]

3) Conf. Eurip. Ion. v. 32.

4) Acharn. v. 430.

Wollte jemand etwa diese Geschichte malen, so könnte er den Windeln eine purpurne Farbe geben, indem Jason als Kind bei Pindar derlei Windeln hat. <sup>1)</sup> Eben dieses bemerkt auch Capitolinus, indem er von den Windeln des Clodius Albinus redet, als nämlich dieser Kaiser noch in der Wiege lag. <sup>2)</sup> Homer gibt indessen dem kleinen Apollo weiße Windeln. <sup>3)</sup>

Der Platanus auf unserm Marmor deutet vielleicht den Wald an, wo man nach dem Verlangen der Auge das Kind aussetzen sollte. Der Künstler hat vermuthlich diesen Baum vor allen andern wegen seiner breiten Blätter gewählt, welche desto geschickter sind, das heimlich geborne Kind zu verbergen, so wie Diodor erzählt, daß die Weiber der Miethvölker bei den Galliern sich ihrer Kinder ohne Schmerzen entledigten, sie in Blätter wickelten, in dem Gebüsch liegen ließen und so wieder zu ihrer Arbeit zurückkehrten. <sup>4)</sup> Auch könnte der Platanus vielleicht auf den Namen des Aleus, Vaters der Auge, anspielen, so daß der Künstler dadurch den berühmten Platanus zu Alea in Arkadien, wo dieser König regierte, hätte anzeigen wollen: denn dieser Baum war bei den Griechen eben so bekannt, als die Eiche zu Dodona und die Olive zu Athen, wie Pausanias berichtet. <sup>5)</sup>

In der Figur der Auge sieht man gewissermaßen den Zustand einer Gebärerin angedeutet, indem

1) Pyth. IV. v. 204.

2) In Clod. Alb. p. 81.

3) Hymn. in Apoll. v. 121. [Callim. hymn. in Del. v. 70. et Spanh. ad. h. l.]

4) Diod. Sic. [l. 4 c. 20. Dieses wird von Diodor nur als ein einzelnes Beispiel erzählt.]

5) L. 8. [c. 23.]



sie keinen Gürtel, weder oben unter den Brüsten, dergleichen man strophium, von στροφος, nante, <sup>1)</sup> noch weiter unten um die Lenden hat: wenigstens unten erscheint sie nicht gegürtet. Diesen letztern Gürtel, der ζωνη, zona hieß, durfte sie nicht haben, wenn man sie auf diesem Marmor der Voraussetzung nach für eine Gebärende erkennen sollte. Daher sagen die Dichter bildlich von jungen Personen, die in diesen Stand versetzt worden sind, daß Ilithyia oder Juno Lucina ihnen den Gürtel gelöst habe; <sup>2)</sup> worunter man den Gürtel um die Lenden versteht. Überdies bedeutet λυσιζωνος γυνη ein neu verheirathetes junges Mädchen; und in einem griechischen Epigramme wird dieser Gürtel ἀμμοκορειας, <sup>3)</sup> das Band der Jungfrauschaft, und von Pindar χαλινος παρθενιας, <sup>4)</sup> der Baum der Jungfrauschaft genant. Von einer schwangern Frau sagten die Griechen: sie trage das Kind unter dem Gürtel. <sup>5)</sup> Diese Figur kan man daher αμιτροχιτον, <sup>6)</sup> ohne Gürtel, nennen, weil sie bereits von dem Kinde entbunden worden ist.

Zuletzt will ich nur noch anführen, daß ehemals eine Statue der Auge existirt habe, von welcher bemerkt wird, daß ihr Paar mit keiner Binde umgeben gewesen sei. <sup>7)</sup>

1) Æschyl. sept. Theb. v. 813.

2) Spanh. obs. in Callim. hymn. Iov. p. 9.

3) Suid. v. ἀμμο. [Analecta, t. 3. p. 76.]

4) Isthm. VIII. v. 95.

5) Æschyl. Choëph. v. 953.

6) Suid. v. αμιτροχ.

7) [Analecta, t. 2. p. 401.]

## II.

## [Numero 72.]

Unter die schönsten, aber auch zugleich schwierigsten Marmore kann man denjenigen zählen, den ich hier unter Numero 72 beibringe und der sich im Hause Nuspoli befindet. Er ist in verschiedener Abstufung erhoben gearbeitet, und die Figur des Helden tritt so stark aus dem Grunde hervor, daß man unter dem Halse die Finger durchstecken kann.

Die erste Idee, die mir befiel, wurde durch die um den Baum gewundene Schlange erweckt; indem ich glaubte, hier Ajax den Jüngern oder Ajax von Lokri, abgebildet zu sehen, welcher dem Philostrate zufolge eine große fünf Ellen lange Schlange so zahm gemacht hatte, daß sie ihn wie ein Hund überall begleitete und auch mit ihm aß.<sup>1)</sup> Da nun die Hauptfigur ferner mit einem Helme auf dem Kopfe und in einem kurzen leichten Gewande erscheint: so fiel mir dabei das Beiwort *λινοδωρὴς*, mit einem Harnisch von Leinwand, ein, welches Homer eben diesem Ajax beilegt;<sup>2)</sup> allein das Übrige an der ganzen Figur paßt gar nicht auf diesen Helden.

Als ich dieses Denkmal näher betrachtet hatte, kam es mir nicht unwahrscheinlich vor, daß es die Unterredung des Jason mit der Medea vorstelle. Auf diesen Gedanken brachte mich wieder die oben gedachte Schlange, indem man auf einigen Münzen den Jason vor einem Baume stehen sieht, an welchem das goldene Vließ hängt und eine Schlan-

1) Heroic. c. 8. §. 1.

2) *Il.* B. II. v. 529.

ge oder ein Drache geschlungen ist, <sup>1)</sup> welcher das vom Aetes in dem heiligen Haine des Mars an eine Eiche genagelte goldene Bliß bewachte. <sup>2)</sup> Den Jason begleitete bei dieser Unterredung sein Wahrsager Mopsus, <sup>3)</sup> der auf unserm Marmor durch die ältliche Person, welche den Spieß in der Hand hat und der Waffenträger (*ὑποσπῆς* <sup>4)</sup>) des jungen Helden zu sein scheint, vorgestellt sein könnte. In der sitzenden weiblichen Figur glaubte ich die Medea zu erkennen, indem ihr als einer Enkelin des Helios oder Sonnengottes wohl der Schemel unter den Füßen, der sonst, wie ich schon gesagt habe, nur das Merkmal von Personen göttlichen Ursprungs ist, <sup>5)</sup> zukommen kan. Daß sie hier, wie man sieht, einander die Hände reichen, stimmt sehr gut zu dem, was Apollonius sagt, daß Jason nämlich die rechte Hand der Medea in der seinigen gehalten habe, nachdem ihre erste Schamhaftigkeit verschwunden sei. <sup>6)</sup> Allein dieser Muthmaßung stand auf der einen Seite der Ort der Zusammenkunft entgegen, da es bekant ist, daß sie in dem Tempel der Hekate zusammenkamen, <sup>7)</sup> von welchem man hier doch keine Spur sieht; um so mehr, da das an der Mauer hängende Schwert so wenig als der Schild sich mit dem Tempel reimen läßt: wiewohl

1) [Beschreib. d. geschnitt. Steine, 3 Kl. 1 Abth. 64 Num.]

2) Tzet. Schol. Lycoph. v. 1024.

3) Apollon. Argonaut. l. 3. v. 915.

4) Heliod. Æthiop. l. 1. p. 5. l. 1. ed. Hervag.

5) [Penelope und andere haben auch Schemel zu den Füßen.]

6) L. c. v. 1060.

7) Ibid. v. 914.

man den letztern als ein Gelübde betrachten könnte, da es bekantlich eine sehr alte Gewohnheit war, die Schilde der überwundenen Feinde in den Tempeln aufzuhängen, wie dieses z. B. Menelaus mit dem Schild des Euphorbus that. <sup>1)</sup> Auf der andern Seite war Mopsus auch nicht bei der ersten Zusammenkunft des Jason zu erwarten; <sup>2)</sup> und überdies weiß ich nicht, was aus dem Pferde zu machen wäre, da sowohl Jason als Mopsus die Reise zu Fuße thaten.

Noch weniger hielt ich mich bei der Fabel vom Enchreus, dem Sohne des Neptunus und der Salamis auf. Es fiel mir zwar sein Beiname Ophis, Schlange, ein, der ihm wegen seines wilden und trozigen Charakters beigelegt wurde, und ich hätte hierauf auch die Erzählung eines alten Autors deuten können, welcher sagt, Enchreus sei durch Eurylochus von der Insel Salamis vertrieben, durch Ceres aber, die ihn zu ihrem Priester erwählet, wieder eingesetzt worden. <sup>3)</sup> Allein das Gesicht, welches so voller Anmuth und Liebreiz ist, daß man selbst in Absicht auf das Geschlecht zweifelhaft sein könnte, zeigt uns nicht die geringste Spur von einem wilden Charakter.

Indem ich so in dieser Unwissenheit meine Gedanken immer auf die Schlange, die ich für ein unterscheidendes Merkmal hielt, richtete, fiel mir endlich jene Schlange ein, welche die Götter erscheinen ließen, als Telephus sich mit seiner Mutter Auge, die er nicht kannte, vermählen sollte. Es ist aus der heroischen Geschichte und aus dem, was

1) Pausan. l. 2. [c. 17.]

2) Apollon. l. c. v. 943. 985.

3) Steph. de urb. v. Κουχγυρ.



ich bei dem vorigen Basrelief gesagt habe, bekänt, daß Teuthras, König von Mysien, die Auge von ihrem Vater kaufte. Da er selbst keine Kinder hatte, nahm er sie an Kindes Statt an, und versprach sie demjenigen zur Gemahlin, der ihm gegen Idas, Sohn des Aphareus, welcher ihn vom Throne zu stoßen suchte, beistehen würde. Telephus kam ihm hierauf zu Hülfe. Als er nun in einer Schlacht mit Idas den Sieg davon getragen hatte, wollte Teuthras sein Versprechen erfüllen. Telephus begab sich also in das Zimmer der ihm bestimmten Braut, um ihre Gesinnungen zu erforschen und sich ihrer Einwilligung zu versichern. Auge aber hatte keine Lust zu dieser Heirath und faßte daher, um derselben zu entgehen, den Entschluß, dem Telephus mit einem Schwerte das Leben zu rauben; allein durch die oben erwähnte Schlange erschreckt schob sie es auf, bis sie endlich im Telephus ihren eignen Sohn erkannte.<sup>1)</sup> Was weiter darauf erfolgt ist, wissen wir nicht. Das Wenige, was ich von der ganzen Geschichte angeführt habe, ist aus dem Hyginus genommen, welcher der einzige Autor ist, der diesen Umstand aus dem Leben des Telephus aufbehalten hat.

Vorausgesetzt also, meine Muthmaßung sei richtig: so würde der Inhalt des gegenwärtigen Denkmals der wiedererkannte Telephus sein, wie er als Sieger aus der Schlacht zurückgekehrt ist, weshalb er auch noch den Helm auf dem Kopfe hat. Der Ort, wo der Austritt vorsiel, würde das Zimmer der Auge und das an der Wand hängende Schwert dasjenige sein, mit welchem sie ihren eignen Sohn, ehe sie ihn kannte, umzubringen beschlossen hatte.

1) Hygin. fab. 100.

In dem Lorbeer würde man daß die allegorische Absicht des Künstlers erkennen, um auf den von Telephus erfochtenen Sieg anzuspielen.

Das, was er in der Hand hat, scheint kein ordentlicher Spieß zu sein, weil man diesen anders anzugreifen pflegte; sondern ein Wurffspieß. Die ältern Römer würden einen Krieger zu Pferde mit dergleichen Waffen *eques ferentarius* genant haben.<sup>1)</sup>

Der Sphing, der bei Statius oben auf dem Helme des Kreon aus Theben sitzt,<sup>2)</sup> spielt auf das Vaterland desselben an, das durch dieses Wunderthier berühmt geworden ist. Hier aber auf dem Helme unseres angenommenen Telephus kan man ihn als einen bloßen Zierat ansehen, wie dieses auch der Fall mit dem Sphing auf dem Helme der Pallas ist. Die untere Spitze des Spießes, den der bejahrte Waffenträger auf unserm Marmor in der Hand trägt, zeigt uns die wahre Form desjenigen, den Homer *σάραπτον*, andere Schriftsteller aber *σπαρξ*, nennen.<sup>3)</sup> Die untere Spitze des Spießes des Achilles sieht man auf einemetrurischen Käfer.<sup>4)</sup> In Absicht auf das Schwert ist Folgendes zu bemerken. Die Alten pflegten den Degenknöpfen gewöhnlich die Gestalt eines Pilzes, *μύκκος*, zu geben: auf unserm Marmor hingegen stellt der Knopf einen Adlerkopf vor, wie der Knopf am Degen des Odiplus unter Numero 103. Das Gefäß des Degens ward in den ältern Zeiten aus schwarzem Horne ver-

1) Varro de ling. Lat. l. 6. p. 53.

2) Stat. Theb. l. 7. v. 251.

3) Pollux, l. 10. segm. 143.

4) Adami stor. di Vols. p. 32. Gori Mus. Etrusc. tab. 198.

fertigt; <sup>1)</sup> hernach nahm man Elfenbein dazu; <sup>2)</sup> und Spartianus bemerkt in dem Leben des Sabinianus, dieser Kaiser sei so mäßig gewesen, daß er kaum einen Degen mit einem elfenbeinernen Gefäß getragen habe.

1) Eurip. Phœniss. v. 1098.

2) Virg. Æn. l. 9. v. 305. l. 11. v. 11.

## Sieben und zwanzigstes Kapitel.

---

### Ägyptische Gottheiten.

Zur Vollständigkeit habe ich noch einige Denkmale hier aufgenommen, welche den Gottesdienst und die Kunst der Ägypter betreffen. Fünf davon unter Numero 73, 74, 76, 78 und 79, tragen Spuren des ältesten Stils der Kunst dieser Nation; Numero 75 und 77 aber sind bloße Nachahmungen ägyptischer Werke und Gottheiten.

#### I.

Das erste Denkmal unter Numero 74 stellt eine Figur der Isis in Erz vor und ist nach einer Zeichnung des Peter Leo Ghizzi, die sich auf der vaticanischen Bibliothek befindet, gemacht worden. Der Kopf derselben findet sich sowohl im Profile als von hinten unter Numero 73 vergrößert vorgestellt. Das Kind, welches Isis säugt, ist Horus, ihr Sohn. Man findet sie in dieser Beschäftigung auf mehreren Gemmen geschnitten. Die Hörner, die sie auf dem Kopfe hat, sind eines der gewöhnlichen Zeichen dieser Göttin, um die beiden Hörner des zunehmenden Mondes dadurch anzudeuten; und die Kugel zwischen den Hörnern bedeutet dem Apuleius zufolge den Vollmond. Dieser Vorstellung scheint diejenige ähnlich gewesen zu sein, von welcher Monconys spricht. <sup>1)</sup>

1) Voyag. t. 1. p. 186.



Ihr Haupt ist mit einer Art von Mütze, die wie eine Kapuze aussieht und viele parallel laufende Falten hat, bedeckt. Oben auf derselben sitzt ein Vogel, der unter dem Namen der numidischen Henne bekannt ist, und breitet seine Flügel von beiden Seiten aus. Der Vogel erhebt seinen Kopf über der Stirn der Figur und die Füße nebst dem Schwanz hängen über das Hintertheil des Hauptes herunter. Mit diesem Vogel ist der Kopf der Isis auf mehreren Kunstwerken bedeckt, z. B. auf der Tabula Isiac<sup>1)</sup> auch bei einer andern kleinen Figur aus Erz<sup>2)</sup> auf einem Cameo im Cabinet des Collegii Romani, so wie auf einem andern von weniger schätzbaren Arbeit im Cabinet des Herrn Marchese Guattieri. Daß dieser Vogel zu den heiligen Gebräuchen der Aegypter und insbesondere zum Dienste der Isis gehörte, beweisen drei Hennen auf einer der Isis geweihten dreieckichten Ara im Cabinet des gedachten Collegii, wo auf der einen Seite zwei, auf der andern aber eine, zu sehen sind.

Die Krone, aus deren Mitte die Hörner hervorgehen, bestehet aus Federn, die wie Straußfedern aussehen, womit die Alten ihre Helme von beiden Seiten zu schmücken pflegten<sup>3)</sup> wie dieses aus mehreren Kunstwerken erhellet. Bei den Aegyptern war die Straußfeder ein Symbol der Billigkeit<sup>4)</sup> so daß also eine Krone von dergleichen Federn auf dem Haupte der Isis, welche die Göttin der Gerechtigkeit war, die von der Billigkeit begleitete Gerechtigkeit andeutet. Die nämliche Bedeutung haben auch

1) Pignor. expos. mens. Isiac. p. 43.

2) Ibid. p. 96.

3) Theophr. hist. plant. l. 4. p. 5.

4) Horapoll. l. 2. in fin.

zwei Federn auf dem Kopfe der schönsten und größten Statue der Isis, die in Rom ist, und die man in Gesellschaft des Sarpokrates im Palaste Barberini sehen kan.

## II.

[Numero 75.]

Das Denkmal unter Numero 75, das nur ein Bruchstück und hier nach einer Zeichnung beigebracht ist, die sich in der Sammlung des Commendator del Pozzo befindet, scheint ebenfalls ägyptisch zu sein; aber es ist nur eine Nachahmung ägyptischer Werke, die zu den Zeiten der römischen Kaiser gemacht worden, als sich die Verehrung der Gottheiten Agyptens im ganzen Reiche verbreitet hatte. Ich habe dieses Basreliefs übrigens schon anderwärts erwähnt. <sup>1)</sup>

Das Gewand der weiblichen Figur ohne Kopf ist mit einer Art von Franzen besetzt. Nun sieht man aber das Gewand der Isis fast immer mit Franzen besetzt und Griechen und Römer bildeten sie jederzeit so ab. Ich glaube daher, daß diese Figur die Mutter des in der Mitte stehenden Kindes, und vielleicht gar eine Kaiserin sei, die ausdrücklich etwa dieses Gewand verlangt hat, um jener Göttin mehr zu gleichen, der sie, als eine Agypterin gekleidet, ihren Sohn zu empfehlen scheint. Es ist auch aus Münzen bekant, daß die Kaiserinnen gern mit dem Symbole irgend einer Göttin erscheinen mochten; und Kleopatra ging sogar so weit, daß sie sich den Namen Isis beilegte. <sup>2)</sup>

Die ägyptische Isis, welcher die andere Figur

1) [Beschreib. d. geschnitt. Steine, 1. Kl. 2 Abth. 50 Num.]

2) Conf. Pitture d'Ercol. t. 4. p. 252. n. 6.

die Hand reicht, hat die Blume Persea, die man ihr gewöhnlich gab, auf dem Kopfe. Über die Schultern, herab hängen ihr drei Reihen Haarflechten, die in lauter kleine Knoten geschlungen sind, welche den Weinbeeren gleichen und daher auch *Borgus*, Beeren genant wurden.<sup>1)</sup> Auch Flechten in fliegendem und bloß gekräuseltm Haare sind ein Merkmal der Isis; denn die Figuren dieser Göttin hatten dem Philostrat zufolge fliegendes Haar;<sup>2)</sup> jedoch nicht die ägyptischen, sondern bloß die von griechischer und römischer Arbeit. Der genante Autor drückt sich indessen nicht mit der gewünschten Deutlichkeit aus; allein ich glaube, daß er hier sowohl von den Flechten oder Strehnen fliegender Haare, die fast bei allen Isisfiguren über die Schultern herabfallen, als auch von den hintern Haaren rede, die zwar durch eine Nestel zusammengesteckt sind, übrigens aber ebenfalls frei flattern.

Das Haar der Isis auf unserm Bruchstücke scheint nicht natürlich zu sein; eine Gewohnheit, die schon in den ältesten Zeiten bei den Ägyptern mag statt gefunden haben, wenigstens nach den Haaraufsätzen zu urtheilen, die man an ihren Statuen und an den Figuren auf der Tabula Isiaca findet. So hat ein Kopf von Basalt in der Villa Altieri das Haar in mehreren Hunderten von Locken gekräuselt, die vorn auf die Brust herabhängen, und eine andere Statue, die Pococke mitbrachte,<sup>3)</sup> hat vollkommen den nämlichen Kopfschmuck.

Unsere Isis hat Flügel, gleich andern Figuren dieser Göttin. Es sind bei ihr die Flügel um den Leib geschlagen, so daß sie von der Schulter herab-

1) Salmas. in Solin. t. 2. p. 763.

2) Epist. 26. p. 925.

3) Descript. of the East. t. 1. p. 212.

nach vorn zu vom Nabel an bis zur Hälfte der Füße den Körper bedecken. Die Flügel der andern Isisfiguren, z. B. auf der Tabula Isiaca und auch auf einer Mumie, <sup>1)</sup> sind unter den Schultern dicht an den Seiten befestigt. Pococke gedenkt einer Figur, die auf der Decke eines ägyptischen Tempels gemalt und von oben bis unten mit großen Flügeln bedeckt ist. <sup>2)</sup>

Auf eben die Art findet man zwei phönizische Gottheiten auf einigen Münzen der Stadt Malta abgebildet; <sup>3)</sup> allein Spon, der eine von diesen Münzen aufführt, hat nicht begriffen, daß das, was sich von der Figur aus erstreckt, Flügel seien; sondern schaft sich daraus noch Schenkel, denen aber die Füße fehlten. <sup>4)</sup> Da sich nun zwischen den Flügeln der ägyptischen Gottheiten und den Flügeln, womit die Cherubim sich die Füße bedecken, <sup>5)</sup> eine so große Ähnlichkeit findet: so behaupten verschiedene, in ihren Hypothesen fast zu weit gehende Gelehrten, daß die Idee zu diesen von jenen hergenommen sei; <sup>6)</sup> andere hingegen vertheidigen das Gegentheil und halten sich mehr an die heilige Schrift. <sup>7)</sup> Die Idee, den Abbildungen der Götter Flügel zu geben, ist vielleicht daher entstanden, weil die Menschen in den uralten Zeiten, <sup>8)</sup> so wie noch heut zu Tage die Amerikaner und andere wilde Völker, diejenigen

1) Gordon, Essay towards explic. the hierogl. tab. 11.

2) L. c. p. 99.

3) [Beschreib. d. geschnitt. Steine, Vorrede.]

4) Recherch. d'antiqu. diss. 28. p. 459.

5) Jesaias, 6 R. 2 V.

6) Spencer de Leg. Hebr. c. 3. p. 763.

7) Witsii Ægypt. l. 2. c. 13. p. 156.

8) Plutarch. de fort. Alex. [or 1. t. 7. p. 305. edit. Reisk.]



Theile des Vorderleibes, welche die Schamhaftigkeit den Augen zu verbergen befehlt, mit Federn verhüllten. Mit einer solchen Dede ließ der alte Dichter Attius seinen Philoktet auf der Bühne auftreten, <sup>1)</sup> und auf eben die Art beschreibt ihn auch ein anderer Dichter. <sup>2)</sup>

## III.

[Numero 77.]

Harpokrates erscheint auf dem geschnittenen Steine des Ioschischen Kabinets unter Numero 77 mit einem kahlen Kopfe, bis auf ein einziges Haarbüschel, das hinter dem rechten Ohr herabhängt. Dem Macrobius zufolge <sup>3)</sup> bildeten die Aegypter die Sonne auf diese Art ab; Harpokrates aber war auch zugleich das Bild der Sonne, wie Cuper zeigt: <sup>4)</sup> indessen hat weder er, noch Banier, <sup>5)</sup> der ihm folgt, die oben erwähnte Nachricht des Macrobius angeführt.

Diese Bemerkung habe ich schon in der Beschreibung des Ioschischen Kabinets gemacht, <sup>6)</sup> und sie kan zur Bestätigung und Erläuterung dessen dienen, was ich sowohl vom alten als neuern Schriftsteller gesagt habe. Ich habe seitdem noch ein anderes diesem ähnliches Haarbüschel, das gleichfalls hinter dem rechten Ohr herabhängt, auf einem kah-

1) Conf. Scalig. conject. in Varr. p. 109.

2) Quint. Calab. l. 9. v. 358.

3) Saturnal. l. 1. c. 21. p. 248.

4) Harpocr. p. 32.

5) Mythol. 1. 2. p. 354.

6) [1 Kl. 3 Abth. 81 Num.]

len Kopfe einer der Statuen von grauem Marmor bemerkt, welche Hadrianus nach ägyptischer Manier verfertigen ließ und die izo im Museo Capitolino befindlich sind. <sup>1)</sup> Dieses Haarbüschels, das mir die nämliche Bedeutung zu haben scheint, ist weder von dem Zeichner, noch von dem Verfasser der Erklärungen sämtlicher Statuen dieses Musei gedacht worden.

Übrigens war es auch ein sehr allgemeiner abergläubischer Gebrauch bei den Aegyptern, den Kopf auf der einen Seite ganz abzuschneiden, auf der andern aber Haare zu tragen. <sup>2)</sup> Diese Gewohnheit erhielt sich in Alexandria bis in's vierte Jahrhundert nach Christi Geburt, und veranlaßte den Märtyrertod des Diodorus, weil er den jungen Leuten in dieser Stadt jene abergläubischen Büschel abschnitt. <sup>3)</sup>

Wenn auch ja einige Andere dieses ägyptischen Haarbüschels auf manchen Köpfen gewahr worden sind; so haben sie es für ein Horn angesehen, <sup>4)</sup> und für ein solches gehalten, das man an den Köpfen Alexanders des Großen und anderer Könige auf verschiedenen Münzen sieht. Indessen findet man das griechische Wort, welches Horn bedeutet, *κερας*, beim Homer als gleichbedeutend mit *Haar* gebraucht. <sup>5)</sup>

Das Sigel (*bulla*), welches unser Harpocrates an einer Art von Band am Halse hängen hat, sieht man auch an verschiedenen andern Figuren dieses

1) T. 3. tav. 87.

2) Herodot. l. 2. [c. 60 et 65.]

3) Ammian. l. 22. c. 11. Buonarr. Oss. sopra alc. vetr. p. 177.

4) Monconys Voy. t. 1. p. 186.

5) Pollux, l. 2. segm. 35.

Gottes. Das Halsband, *άλυσίς*, führt Pollux mit unter dem Puze der Frauen an.<sup>1)</sup>

## IV.

[Numero 76.]

Nicht weniger Aufmerksamkeit als die vorigen von mir beigebrachten ägyptischen Denkmale verdient ein Bruchstück von weißem Marmor im Cabinet des Collegii Romani unter Numero 76. Es stellt den obern Theil einer großen Figur in Lebensgröße nach ägyptischer Art erhoben gearbeitet vor. Der Kopf ist mit einer gestreiften Mütze, die viele geradlaufende Falten hat, bedeckt, und von derselben hängen zwei Binden über die Brust herab. Das Gesicht aber kan man nicht sehen, weil es durch den langen Hals und den Kopf eines Vogels verdeckt ist, welcher einen Kam hat, und dessen Schnabel am Ende nach unten zu gekrümmt ist. Hierin gleicht unsere Figur einer andern, die auf der Tabula Isiaca im königlichen Kabinete zu Turin befindlich ist. Ich glaube daher, daß auch zwei den vorigen ähnliche Figuren, die man auf der ersten von Alexander Gordon beschriebenen Mumie sieht, keinen geraden Schnabel haben, wie auf dem Kupfer steht, sondern einen krummen. Pignori irret daher, wenn er glaubt, der Kopf auf der erwähnten Tabula sei ein Bischof;<sup>2)</sup> indem ein Vogel vom Geschlecht der Störche einen geraden und keinen krummen Schnabel hat. Ich für mein Theil glaube, daß sich der auf unserm Marmor befindliche Vogel noch izo in Afrika aufhalte und eben derjenige sei, den man *Afaviak* nennt.<sup>3)</sup>

1) L. 10. scgm. 167.

2) Mens. Isiac. p. 40.

3) [Numero 77, ein erhoben geschnittener Onix, der den Harpokrates vorstellt, ist in der Erklärung von Winkelmann übergegangen worden; man sehe aber darüber die Beschreibung d. geschn. Steine, 1 Al. 3 Abth. 81 Num.]

[Numero 78.]

Der einzige Sphing, den man mit Menschenhänden findet, ist derjenige auf der Spitze des Obeliskten der Sonne auf dem Marsfelde, welcher hier unter Numero 78 abgebildet ist. Diese Figur ist auf jeder Seite des gedachten Obeliskten mit der größten Feinheit des Meißels erhoben gearbeitet.

Die Griechen, welche ebenfalls sehr erfinderisch waren, um verschiedene Gestalten in einem Bilde zu vereinigen, erdachten sich in der Folge Sphinge, deren hinterer Theil ein Pferd vorstellt, wie ich anderwärts schon bemerkt habe. <sup>1)</sup> Ein solcher Sphing dient dem Helme der Pallas auf einer silbernen griechischen Münze der Stadt Elea in Lucanien, von den Römern Velia genant, zum Schmucke, welches aber Goltius, der dieselbe Münze in Kupfer hat stechen lassen, nicht bemerkte. <sup>2)</sup>

In der Beschreibung der geschnittenen Steine des stöschischen Kabinetts sprach ich über das männliche Geschlecht der Sphinge, <sup>3)</sup> um ein Fragment des Dichters Philemon zu erklären, <sup>4)</sup> in welchem er sie zu diesem Geschlechte rechnet. Der Bart bei verschiedenen [griechischen] Sphingen scheint mir ein sicheres Merkmal davon zu sein, und ich führe insbesondere ein Basrelief von gebräuntem Thone an, worauf zwei Sphinge von beiderlei

1) [Beschreib. d. geschnitt. Steine, 3 Kl. 1 Abth. 27 Num.]

2) Goltz. Græc. tab. 22. n. 7. [Hier findet sich keine Münze von Velia, wohl aber auf Tafel 24 Num. 1; allein sie zeigt ein vollkommenes Pferd, und an den Sphingen unter Num. 4 u. 7 sieht man die Hinterfüße nicht.]

3) [1 Kl. 1 Abth. 7 Num.]

4) Athen. l. 14. [c. 22. n. 77. l. 9. c. 7. n. 29.]



Geschlecht befindlich sind. Dieses Kunstwerk, das damals bloß in der Zeichnung zu sehen war, hat sich nachher im Hause Farnese befunden und steht izo in der sogenannten Farnesina. Ich habe in der Folge auch bei mehreren ägyptischen Sphingen, die Weiberköpfe hatten, den Hodensack entdeckt, von denen ich nur sechs in der Villa Borghese und zwei in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani anführen will. Man glaubt, daß Herodot auf diese Vereinigung verschiedener Geschlechter in den Sphingen gezielt habe, indem er sie *αυδρποσφινγες*, männliche Sphinge, nennt. <sup>1)</sup> Noch verdient ein Sphing mit einem Gewande erwähnt zu werden, der auf einem Käfer von grünlichem Basalte eingegraben ist und sich im Kabinet des Herzogs Caraffa Noia in Neapel befindet. <sup>2)</sup>

## VI.

[Numero 79 u. 80.]

Das Denkmal Numero 79, welches eine sitzende Figur vorstellt, ist im Garten des Hauses Barberini zu sehen. Es ist ein ägyptisches Werk nach sehr alter Manier auf beiden Seiten einer rothen Granittafel erhoben gearbeitet. Pococke hat es bereits bekannt gemacht; <sup>3)</sup> er scheint es aber nicht selbst gesehen zu haben; denn man hatte ihm bloß eine Zeichnung davon geschickt, und er fügte nicht nur gar kein Urtheil darüber bei, sondern glaubte auch, es gehöre zu dem Bruchstück des Obeliskens vor der Kirche des h. Bartholomäus in Rom.

Die Figur derjenigen Seite, welche hier in Ku-

1) L. 2. [c. 175.]

2) [Man sehe G. d. R. 2 B. 2 R. 16 S. Note.]

3) Descr. of the East, vol. 2. part. 2. tab. 91. p. 107.

pfer gestochen ist, gleicht völlig der Figur auf der andern Seite, nur mit dem kleinen Unterschiede, daß die Centauren von verschiedenem Geschlechte sind. Der eine, und zwar der hier abgebildete, ist weiblichen Geschlechtes, welches man aus den feinen Gesichtszügen und den vollen Brüsten sieht; von dem Geschlechte des andern auf der Seite gegenüber zeugen die Geburtstheile.

Das Kleid der Figur, welches unter dem Halse etwas hervorsticht und bis auf die Knie reicht, deutet eine Mannsperson an: denn die weiblichen Figuren der Aegypter sind immer bis auf die Füße herunter bekleidet, und ihre Brüste sind stets größer und voller als sie sein sollten.

Die gedachte Figur hat eine runde oben breit gedruckte Mütze, die sich nach unten zu erweitert, wie der Scheffel des Serapis. Und wirklich nennen auch die Araber die Mütze der alten persischen Könige und ihrer Priester, die derjenigen auf unserm Denkmal sehr ähnlich sind, Kanfal, Scheffel.<sup>1)</sup> Diese Mütze ist ferner mit einer schlangenartigen Binde umgeben, gerade so wie Diodor die Binde der Könige von Aegypten beschreibt,<sup>2)</sup> und vorn über der Stirn steht etwas einem Schlangenkopfe ähnliches in die Höhe. Den nämlichen Bierat sieht man auf dem Kopfe einiger phönizischen Gottheiten auf den Münzen der Insel Malta, welches dem Jakob Gronov Veranlassung gegeben hat,<sup>3)</sup> sich einzubilden, als ob diese Köpfe mit den Häuten kleiner maltesischer Hunde bedeckt seien,<sup>4)</sup> von denen der

1) Hyde de relig. Pers. c. 23. p. 305.

2) L. 3. [c. 3.]

3) Præf. ad t. 6. Thes. antiquit. Græc. p. 9.

4) Plutarch. περί ευθύμ. [?] p. 839. [Advers. Colot. t. 10. edit. Reisk. G. d. R. 2 B. 2 R. 21 S. Note.]

Schwanz vorn an der Stirn in die Höhe steht; so daß er sich auch völlig überredete, dadurch zugleich die wahre Etymologie des Wortes *κρυεν*, ein Helm, gefunden zu haben, indem dieser in den ältesten Zeiten nichts anderes als eine Bedekung gewesen sei, die aus der Haut eines Hundekopfes bestanden habe.<sup>1)</sup> Auf andern ägyptischen Köpfen steht man statt der Schlange eine kleine Eidere.<sup>2)</sup> Aus den angeführten ursprünglichen Helmen kan man sich zuerst eine Idee von zwei Hermen in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani machen, deren jugendliche Köpfe mit der Haut eines Hundekopfs bedekt sind; die Füße des Hundes aber sind auf der Brust zugeknüpft. Diese Hermen stellen wahrscheinlich solche Gottheiten vor, die Larres oder Penates hießen; wenigstens waren sie dem Plutarch zufolge also gestaltet.<sup>3)</sup> Über der Mütze unserer ägyptischen Figur erhebt sich ein Sierat, der vielleicht aus Federn gemacht ist und ihrem Gotte Kneph, den sie als den Schöpfer der Welt verehrten, eigentlich zukam. Diesen Gott bildeten sie in menschlicher Gestalt mit einem Szepter und einem Gürtel ab.<sup>4)</sup> Eine eben so geformte Mütze mit dem nämlichen Sierate sieht man an einer kleinen sitzenden Statue von sehr feinem schwarzen Granit und in sehr alter ägyptischer Manier in dem Museo Nazionale zu Rom. Unserer ganzen Figur ist diejenige völlig ähnlich, welche auf dem Obelisk Barberini nach der Spitze zu erhoben gearbeitet ist, nur ist das Szepter wie ein Bischofsstab gekrümmt. In der

1) Eustath. in *Il. T.* III. p. 421.

2) Beger. *Thes. Brandeb.* t. 3. p. 301.

3) *Quæst. Rom.* 51. p. 493. [t. 7. p. 119. edit. Reisk.]

4) Euseb. *præp. Evang.* l. 3. p. 69.

Figur des Obeliften glaubt man den ägyptischen König Sesostris vorgestellt zu sehen, wie er von den durch ihn unterjochten Völkern den Tribut und die Geschenke in Empfang nimmt.<sup>1)</sup>

In der Mitte des Bierates auf der Mütze unserer Figur steht etwas, das einem kleinen runden Schilde gleicht, und derienige zu sein scheint, den Diodorus ομφαλος, Nabel, nennt, und der ihm zufolge bloß auf der Mütze getragen wurde.<sup>2)</sup> Dieses Wort wird indessen auch gebraucht, um die runde Gestalt vieler anderer Dinge dadurch anzudeuten.<sup>3)</sup>

Oben auf dem Szepter, das unsere Figur in der einen Hand hat, steht man den Kopf eines Vogels mit einem langen Büschel, der ohngefähr so groß wie ein Kranich zu sein scheint und den die Ägypter ιζο Αβυρδαν nennen,<sup>4)</sup> welches so viel als Wiedehopf oder εποψ der Griechen bedeutet.<sup>5)</sup> Der gleichen Szepter haben mehrere Figuren auf der Tabula Isiaca in den Händen.

Indem Diodor sagt, daß die Szepter der ägyptischen Könige einem Pfluge glichen,<sup>6)</sup> scheint er wohl auf das gekrümmte und wie ein Vogelkopf gestaltete Ende derselben zu deuten; und Bianchini bringt zum Beweise dieser Behauptung eine Figur bei, die ganz oben an der Spitze des Obeliften Flaminio auf dem Volksplatze erhoben gearbeitet ist und ein

1) Bianch. Ist. univ. p. 410.

2) L. 3. [c. 3.]

3) Hesych. v. ομφαλ. Salmas. in Solin. p. 794.

4) Voy. de Monconys. t. 1. p. 198.

5) Pausan. l. 10. [c. 4.] Pignor. mens. Isiac. p. 29. Borchart. Hieroz. part. 2. p. 326.

6) L. 3. [c. 3.]



solches Bepter in der Hand hat;<sup>1)</sup> da aber die Figur zu weit vom Auge entfernt ist, so kan man den Vogelkopf nicht gut unterscheiden.

Um den Grund noch besser einzusehen, warum Diodor dieses Bepter mit einem Pfluge verglichen zu haben scheint, ist es nöthig, das, was Hesiodus ἀροτρον αυτογυον nennt, von dem zu unterscheiden, was er ἀροτρον πηκτον nennt.<sup>2)</sup> Den ἀροτρον πηκτον ist ein Pflug, der aus mehreren Stüken zusammengesetzt ist; ἀροτρον αυτογυον aber besteht nur aus einem einzigen Stüke; so daß der gerade Balken, an welchen die Rinder gespannt werden, sich nach unten zu gegen das andere Ende hin krümmte und gerade eine solche Beugung, die einem gebogenen Knie gleicht, hervorbrachte,<sup>3)</sup> an dessen unterm Ende des Pflugeisen befestigt wurde. Dieses nannte man γυν. Dieser Theil, welcher mit der Deichsel eine Art von Winkel machte, war bei den zusammengesetzten Pflügen ein an der Deichsel befestigtes und bewegliches Stük und man nannte es bei dieser Art von Pflügen ἐχέτλη,<sup>4)</sup> παρὰ τὴ ἐχειν καὶ τελεῖν,<sup>5)</sup> von sich anhalten, und von ausführen, vollstreken, weil es derjenige Theil war, an welchen sich der Pflüger fest hielt.

Aus den Figuren des Pfluges, die Daniel Heinsius, Grävius und Clericus, (in der venetianischen Ausgabe des Hesiodus vom Jahre 1536, wo diese Theile des Pfluges nach den Zeich-

1) Ist. univ. l. c.

2) Eγγ. v. 433. Conf. Ια. K. X. v. 355. R. XIII. v. 703.

3) Procl. in Hesiod. Eγγ. B. p. 102. Barnes. not. in Eurip. Heraclid. v. 839.

4) Ibid. v. 467. Conf. Montfauc. Palæogr. Græc. p. 9.

5) Etym. M. v. ἐχέτλη.

nungen eines Manuscripts in Kupfer gestochen sind) bekannt gemacht haben, um den Hesiodus zu erläutern, erblicket, daß diese Gelehrten sich keinen deutlichen Begriff von dem Pfluge, besonders von dem *αυτογυον*, gemacht haben. Indessen sind sie noch zu entschuldigen, da selbst die Scholiasten so wenig in der Benennung der Theile des Pfluges übereinstimmen. So nennt J. B. Apollonius von Rhodus den Theil *ελυμα*, welcher beim Hesiodus *γυν* heißt, und behauptet, daß *γυν* derjenige Theil sei, welcher eigentlich *εχεται* hieß. <sup>1)</sup> Die wahre Gestalt dieses Pfluges lernen wir besser als von allen Auslegern jenes Dichters aus fünfetrurischen Begräbnißurnen kennen, von denen Buonarroti zwei bekannt gemacht hat, <sup>2)</sup> wiewohl er den Inhalt nicht ganz verstanden zu haben scheint. Die dritte besaß der Kupferstecher Sante Bartoli, der sie auch selbst bekannt machte; <sup>3)</sup> die vierte ist von Marmor und befindet sich im Cabinet des Herrn Thomas Jenkins in Rom; die fünfte endlich ist von Alabaster von Volterra, wo sie auch ausgegraben worden, und wird in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani aufbewahrt. Auf allen diesen fünf Urnen sieht man einen Helden, der auf der letzten ganz nackt ist, auf den übrigen aber eine Binde mitten um den Leib hat; und dieser Held kämpft mit einem andern Krieger, den er mit einem einfachen Pfluge, *αυτογυον*, niederzuwerfen sucht. <sup>4)</sup>

Ich schmeichle mir, den Inhalt aufgefunden zu haben und dadurch die Stelle des Pausanias zu

1) Argonaut. l. 3. v. 232.

2) Dempst. Etrur. tab. 54. Montfauc. antiq. expl. suppl. t. 5. pl. 57.

3) Sepolcr. ant. tav. 95.

4) [ Zoëga Bassirilievi n. 40. ]

erklären, wo er erzählt, daß in der Schlacht bei Marathon ein Held erschienen sei, der mit demjenigen Theile des Pfluges, der *εχετλη* heiße, gekochten, und dadurch eine große Niederlage angerichtet habe, hierauf aber wieder verschwunden sei: <sup>1)</sup> wiewohl das Wort *εχετλη*, als ein Theil des Pfluges, hier für das Ganze genommen scheint. Diesem unbekannten Helden stifteten die Athenienser zum Andenken eines so ausgezeichneten Sieges einen öffentlichen Dienst unter dem Namen *Εχετλος*, <sup>2)</sup> welches Wort von dem Pfluge, mit welchem er gekochten hatte, hergenommen war; indem man die weibliche Endung in eine männliche verwandelte. Wenn dieses nicht der Gegenstand der gedachten fünf Urnen ist, so wird man umsonst eine andere Erklärung aufsuchen. Vorausgesetzt nun, daß ich den wahren Sinn, wie ich glaube, getroffen habe: so würden diese Kunstwerke sowohl über den Pausanias als Hesiodus Licht verbreiten und einen neuen Beweis abgeben, daß die Etrurier Gegenstände zu ihren Vorstellungen nicht bloß aus der Fabel und heroischen Geschichte der Griechen, sondern auch aus der neuern Geschichte dieser Nation genommen haben.

Ein Pflug, der demjenigen auf den Urnen ähnlich ist, befindet sich auch im Cabinet des Collegii Romani. Er ist von Erz und wird von zweien Ochsen gezogen. Ein Landmann, von seiner Frau begleitet, pflügt mit demselben: und die Figuren und Thiere sind vom nämlichen Metall. Eine Abbildung dieses Denkmals findet man im Museo Etrusco. <sup>3)</sup> Ein Pflug von eben derselben Beschaffenheit scheint auch jenes Instrument zu sein, das

1) L. 1. [c. 15 et 32.]

2) [*Εχετλος*?]

3) T. 2. tab. 200.

auf einem Basrelief bei Veger auf der Erde liegt,<sup>1)</sup> wo Jason vorgestellt ist, wie er die Stiere mit ehernen Füßen, die dem Könige von Kolchis gehörten, bändigt und sie vor den Pflug spannen will. Da dieses Instrument nicht von dem Zeichner für einen Pflug angesehen wurde, so konnte es der angeführte Scribent noch weniger dafür halten, indem er den Marmor selbst nicht sah: wiewohl auch selbst dieses nichts geholfen hätte, da das Basrelief am Hause der Villa Borghese befestigt und so weit von den Augen entfernt, auch am untern Theile von dem Kranze so verdeckt ist, daß man ganz und gar nichts darauf unterscheiden kann. Deswegen halte ich für besser, es ganz mit Stillschweigen zu übergehen. So ist auch auf einigen Münzen der Pflug beschaffen,<sup>2)</sup> mit welchem Herkules das Pomœrium von Rom abmisst, mit folgender Umschrift: **HERCVLI ROMANO CONDITORI.**

Wenn man die Bepter der obengedachten ägyptischen Figuren in der Ferne und nur flüchtig betrachtet, so findet die Ähnlichkeit mit dem Pfluge *αυτογυω* wirklich statt. Diodor, der auf seiner Reise durch Agypten vielleicht nicht, wie wir, den Vortheil hatte, viele damals unter der Erde liegende Kunstwerke mit eignen Augen näher zu untersuchen, noch viel weniger an der Spitze der Obelisten das gekrümmte Ende des Bepters und an demselben den Schnabel und das Auge des Vogelkopfes deutlich zu unterscheiden; hat sich vielleicht auf eine andere Ähnlichkeit gestützt, um die Gestalt dieser Bepter anzudeuten. Wäre dieses Bepter ein wirklicher Pflug, so könnte man in den Figuren, welche ihn in der Hand

1) Spicil. antiq. p. 118.

2) Venuti numm. Alb. Vatic. tab. 37. Mus. Pis. tab. 2. n. 3. Haverc. numm. reg. Christ. tab. 23. n. 3.



haben, den Osiris erkennen, dem die Agypter die Erfindung des Fluges zuschrieben. <sup>1)</sup>

Über der Figur auf unserm Marmor sieht man zwei große Geierflügel, die eine Art von Baldachin oder Sonnenschirm bilden, welcher auch von den Griechen πτερον, Flügel, genant wurde. <sup>2)</sup> Die Flügel, welche Isis trug, und mit welchen die Agypter die Vorderseite <sup>3)</sup> und den Architrav der Thüren ihrer Tempel verzierten, <sup>4)</sup> waren gerade so wie die Flügel dieses Vogels. In der Mitte derselben bemerkt man auch eine Kugel, aus welcher zwei Schlangen hervorgehen: die Kugel stellt die Welt und die Schlangen den Genius vor. <sup>5)</sup>

Die Figuren, welche auf dem Würfel des Stuhls erhoben gearbeitet sind, gleichen denen, die auf dem Thron der berühmten Statue des Memnon in Agypten ausgehauen sind. <sup>6)</sup> Mit Hülfe dieser Figuren unterscheidet man dasjenige deutlich, was durch die unsrigen kaum zu errathen ist, indem sie vielmehr ganz leicht eingeschnitten als erhoben gearbeitet sind. Unsere beiden Figuren winden, wie jene des Memnon, Lotusstengel um eine kleine Säule, welche dem Stuhle als Stütze zu dienen scheint.

Das Sonderbarste an diesem Denkmal aber sind die Centauren, unter der sitzenden Figur erhoben gearbeitet. Beide mit vier Pferdefüßen; welches zum Beweise dienen kan, daß die Idee der Cen-

1) Tibull. l. 1. eleg. 7.

2) Pollux, l. 2. segm. 127.

3) Aelian. hist. animal. l. 10. c. 22.

4) Pococke Descr. of. the East, vol. 1. tab. 47. 50.

5) Euseb. præp. Evang. l. 1. p. 27. Conf. Witsii Agypt. l. 2. c. 5. §. 8. p. 95.

6) Norden's Drawings, tab. 2.

tauren nicht in dem Gehirn der griechischen Dichter entstanden, wie die ältern und neuern Mythographen behaupten, sondern vielmehr von den Agyptern entlehnt sei; denn diese Nation, die so viel Verachtung gegen die übrigen Völker zeigte, ließ sich nicht so weit herab, deren Sitten und Gebräuche anzunehmen; und dieses Kunstwerk kan leicht älter als Homer selbst, wenigstens als der uns von Pausanias beschriebene Kasten des Cypselus sein, auf welchem Centauren abgebildet waren, die vorn Menschenfüße, hinten aber Pferdefüße hatten.<sup>1)</sup> Cypselus, Beherrscher von Corinth, lebte dem Diodor zufolge 427 Jahre nach der Rückkunft der Heracliden in den Peloponnes und kurz vor Cyrus.<sup>2)</sup> Daraus läßt sich gegen Freret behaupten,<sup>3)</sup> daß die Idee der Centauren mit vier Pferdefüßen, von denen ich andermwärts geredet habe,<sup>4)</sup> älter sei als jene, nach welcher sie vorn Menschenfüße haben. Ein anderer ägyptischer Centaur ist auch auf einer Tafel von Basalt im Museo Clementino zu Bologna erhoben gearbeitet.<sup>5)</sup>

Wenn die Hauptfigur dieses Kunstwerks eine Gottheit vorstellte, so könnte man vielleicht auch die Centauren als solche ansehen und sie würden sich sehr gut zu einem heiligen Gegenstande schiken, wenn wir voraussetzen wollten, daß die Agypter, welche diese

1) L. 5. [c. 17 et 19.] [Gegen Böttiger, welcher die Centauren aus Asien kommen läßt, bemerkt Hug in seinem Mythos, S. 310 — 311, den umgekehrten Fall als viel natürlicher und der Geschichte mehr angemessen.]

2) Georg. Syncell. Chronogr. ex Diodor. p. 179.

3) Mém. de l'Acad. des Inscript. t. 7. p. 317.

4) [Beschreib. d. geschnitt. Steine, 1 Kl. 3 Abth. 78 Num.]

5) Ficoron. Roma, p. 80.

schimärischen Figuren zuerst erdacht haben, in allem den alten Griechen ähnlich gewesen wären. Denn diese scheinen dem Centauren wirklich göttliche Eigenschaften zugeeignet zu haben, indem Dejanira bei Sophokles dem Chiron das Prädicat eines Gottes gibt, <sup>1)</sup> und Seneca es ihr gleichfalls in den Mund legt. <sup>2)</sup>

Es wird dem Leser nicht unangenehm sein, daß ich bei dieser Gelegenheit ein anderes sehr schön geschnittenen Stük unter Numero 80 beibringe, das einen weiblichen Centaur vorstellt, wie er sein Junges säugt. Hierbei wird man sich des von Lucian mit so lebhaften Worten beschriebenen Gemäldes des Zeuxis erinnern, auf welchem zwei junge Centauren von verschiedenem Geschlechte abgebildet waren, welche säugend mit kindischem Wohlgefallen einen jungen Löwen betrachteten, den ihnen ihr Vater, der alte Centaur, zeigte, um ihnen Furcht einzujagen. <sup>3)</sup> In der Villa Borghese sieht man auf einem Basrelief einen andern weiblichen Centaur, der ebenfalls sein Junges säugt, und beide gleichen dem Fragment eines sehr schönen geschnittenen Steins, der sich in dem Kabinete Strozzi zu Rom befindet.

1) Trachin. [v. 717. Dem Chiron, und nicht dem Nessus, wie Winckelmann schrieb, gibt Dejanira bei Sophokles das Prädikat eines Gottes.]

2) Herc. OEt. v. 721.

3) [Zeux. vel Antioch. c. 3.]









Johann Winckelmanns  
sämtliche Werke.

---

Einzige vollständige Ausgabe;

dabei

Porträt, Facsimile und ausführliche Biographie des Autors; unter dem Texte die frühern und viele neuen Citate und Noten;

Die allerwärts gesammelten Briefe nach der Zeitordnung, Fragmente, Abbildungen und vierfacher Index.

---

Von Joseph Eiselein.

---

Achter Band.

---

Donauöschingen,  
im Verlage deutscher Classiker.  
1 8 2 5.





D e n k m a l e

der

Kunst des Altertums.

Zweiter bis vierter Theil.

---

1 7 6 7.



# Zweiter Theil. Historische Mythologie.

---

## Erster Abschnitt.

### Von den Zeiten vor dem trojanischen Kriege.

#### Erstes Kapitel.

##### Prometheus.

##### I.

[Numero 81.]

Es ist nicht leicht anzugeben, was der geschnittene Stein unter Numero 81 vorstelle. Die Zeichnung ist nach einem Abdruck gemacht, der mir vom Herrn Abate Vallerini, Aufseher der barberinischen Büchersammlung, mitgetheilt worden. Das Original selbst befindet sich igo in Engeland in dem Museo der Herren Robert und Jakob Adam. Es verdient indessen nichts desto weniger unter unsern Denkmalen aufgeführt zu werden und ich will meine Meinung darüber sagen.

Die Umschrift, welche in den beiden Worten ΘΕ-  
ΟΥ ΠΡΟΝΟΙΑ, Vorsicht Gottes, bestehet, scheint

anzudeuten, daß uns in dem Kopfe und in den vier Knaben, welche an demselben hinansteigen, die Vorsicht selbst vorgestellt sei.

Die Vorsicht wurde besonders der Pallas beigelegt; daher gab man ihr auch den Beinamen Προνοια, *Præscia*,<sup>1)</sup> die Vorhersehende, und unter dem Titel Προνοιας Αθηναις, *Palladi Præsciæ*,<sup>2)</sup> oder *Providæ*, wurden ihr Tempel geweiht, unter welchen derjenige auf der Insel Delos<sup>3)</sup> und ein anderer zu Delphi vorzüglich berühmte war.<sup>4)</sup> Phurnutus indessen lehrt uns, daß die unter dem Worte προνοια begriffene Eigenschaft auch in der Gestalt des Prometheus abgebildet wurde,<sup>5)</sup> dessen Name mit diesem Worte gleichbedeutend ist, indem es jemand andeutet, der vorsichtig zu Werke geht, d. h. der die Sachen, ehe er sie unternimmt, gehörig überlegt.<sup>6)</sup>

Wenn man annimmt, daß der Kopf auf diesem geschnittenen Steine den Prometheus vorstelle, und daß darunter die Vorsicht angedeutet sei, so ließen sich auch die vier Knaben recht gut damit vereinigen: den durch das Hinanflattern (αναπρίχασθαι von den Griechen genannt) der vier kleinen Figuren an dem Kopf des vorausgesetzten Prometheus, um nach dem Scheitel zu kommen, sind vielleicht diejenigen Menschen vorgestellt, welche von Neugierde getrieben glauben, die verborgenen Rathschlüsse der Vor-

1) Æschyl. Eumen. v. 21. Aristid. orat. Pall. p. 25 et 29.

2) Pausan. l. 10. [c. 8.] Hesych. et Macrob. Saturnal. l. 1. p. 233.

3) Herodot. l. 1. c. 92. Macrob. l. c. p. 253.

4) Diod. Sic. l. 11. [c. 14.]

5) De nat. Deor. c. 18. p. 179. Conf. Fulgent. mythol. l. 2. c. 9. p. 81.

6) Tzet. in Hesiod. Epy. l. 1. p. 26.



sehung zu wissen und mit ihrer Einsicht weiter gehen zu können, als die ganze Beschaffenheit des Menschen es erlaubt, anstatt sich dem Weltregenten in Demuth zu unterwerfen. Die beiden Hörner des Überflusses auf der Brust des Prometheus könnte man als Symbole der Belohnungen der gerechten und pflichtmäßigen Vorsicht der Menschen in ihren Handlungen betrachten.

Dieselbe Umschrift, die man hier auf diesem geschnittenen Steine sieht, findet sich auch um einen Adler herum, der auf einer Keule ruhet, auf dem Revers einer Münze des Pescennius,<sup>1)</sup> ausgenommen, daß es statt ΘΕΟΤ heißt ΘΕΩΝ, wie sich auch Plutarchus ausdrückt, wenn er von der Vorsicht redet;<sup>2)</sup> wiewohl sich auch bei ihm einmal das Wort Θεός mit dem Worte προνοία vereint findet,<sup>3)</sup> so wie auch beim Euripides.<sup>4)</sup> Der Schriftsteller, den ich unten anführen werde, begnügt sich bei der Bekanntmachung dieser Münze damit, anzuzeigen, daß dieselbe, weil man den Stempel auch auf Münzen von Tyrus finde, in dieser Stadt geprägt sein könne.

Es ist mir unterdessen eine Idee eingefallen, wodurch das Gepräge einige Beziehung auf die Umschrift erhalten könnte; ich theile sie hier aber als eine bloße Muthmaßung mit, die vielleicht mehr scharfsinnig als wahr ist. In der Voraussetzung, daß unter dem Worte ΠΡΟΝΟΙΑ Prometheus angedeutet sei, könnte der Adler, der auf der Keule ruhet, die vom Diodorus vorgetragene Allegorie in Absicht auf

1) Boze réflex. sur les médaill. de Pescen. p. 109.

2) De oraculor. defectu, p. 734. [?]

3) De Pythiæ oraculis, p. 722. [?]

4) Orest. v. 1179.

den Prometheus vorstellen.<sup>1)</sup> Dieser Geschichtschreiber behauptet nämlich, daß die Fabel von dem Adler, der die Leber des Prometheus verzehrt, nebst dem Herkules, der jenen tödet und diesen von seiner Marter befreiet, eine wahre Begebenheit zum Grunde habe. Er sagt, der Adler sei das Bild des Flusses Nil, der anfangs Oceanus geheissen habe, nachher aber von seinem schnellen Strome Adler genant worden sei.<sup>2)</sup> Als einst Aegypten von diesem Flusse überschwemmt und verheert wurde, ging dieses dem Prometheus, welcher König über einen Theil des Landes war, so sehr zu Herzen, daß er sich selbst das Leben nahm. Kurz darauf kam Herkules mitten zur Zeit dieser Verwüstung dahin und fand Mittel, dem Austreten des Stroms einen Damm entgegenzusetzen und ihn wieder in sein Bett einzuzwängen. Baniier erzählt das nämliche;<sup>3)</sup> schreibt aber, da er es vom Suetius gehört hatte, dem Herodotus das zu, was man im Diodorus liest. Doch ich komme wieder auf meine Idee zurück. Der eben erwähnte Herkules saß nicht der thebanische gewesen sein; sondern vielmehr ein Held gleiches Namens, weit älter als jener,<sup>4)</sup> wie z. B. Herkules, Sohn des Jupiters und der Alsteria,<sup>5)</sup> oder der phönizische und tyrische,<sup>6)</sup> der von diesen Völkern Μελαγχρος genant wurde.<sup>7)</sup> Auf die Art ließe sich ein

1) L. 1. [c. 19.]

2) Conf. Schol. Apollon. Argonaut. l. 2. v. 1252.

3) Mythol. t. 3. p. 468.

4) Philostr. vit. Apollon. l. 2. c. 3. p. 51.

5) Cic. de nat. Deor. l. 3. c. 16. Strab. l. 15. [c. 1. §. 9.] Eustath. in Odyss. A. XI. p. 1702.

6) Pausan. l. 5. [c. 25.] Lucian. de Syr. Dea. [init. c. 3.]

7) Euseb. præpar. Evang. l. 1. p. 24. Scalig. not. in Græc. fragm. p. 28.

solcher Unterschied mit dem Gepräge einer Münze von Tyrus, einer phönizischen Stadt, reimen. Wenn man nun gleich nicht beweisen kann, daß die erwähnte Münze aus Tyrus sei, so kann man doch zweifeln, daß sie in einer ägyptischen Stadt geprägt worden.

Der gedachten Nachricht vom Nil zufolge würde vielleicht nicht unwahrscheinlich das auf unserm geschnittenen Steine befindliche Bild den Nilfluß vorstellen. Dieser Idee entsprechen auch sowohl die Knaben, als das Haupthaar, indem dieses Haar, besonders an der Stirn, wo es herabhängt, zu zeigen scheint, daß es naß sei, wie dieses an allen Statuen der Flüsse vorgestellt ist. Überdies haben die Figuren des Nils fast alle mehr oder weniger Knaben bei sich, welche, wie jederman weiß, die Ellen im Steigen dieses Flusses anzeigten, von welchem Steigen die größere oder geringere Fruchtbarkeit Agyptens abhing. Diese Knaben wurden daher selbst *πυγαις*, cubiti, genannt.<sup>1)</sup> So zählt man acht solcher Knaben bei diesem Flusse auf einem kleinen Basrelief von Elfenbein;<sup>2)</sup> hingegen eine vom Philostratus beschriebene Nilfigur, so wie die Statue auf dem Hofe des Belvedere und eine kleinere in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani, haben an sechzehn solcher Kinder; indem das Steigen des Nils eben so viele Ellen betrug. Da man nun den Nil nach Maßgabe seines Steigens bald mit mehr bald mit weniger Kindern vorzustellen pflegt: so könnte man wohl annehmen, daß der Verfertiger unseres geschnittenen Steins gedacht habe, vier seien zur Andeutung desselben hinreichend. Die beiden Füllhörner und die Ähren, die aus dem einen

1) Lucian. rhet. præcept. [c. 6.] Philostr. l. 1. Icon. 5. p. 769.

2) Buonarr. oss. sopra alc. med. p. 328.

derselben hervorgehen, könnten auf die durch dieses Steigen hervorgebrachte Fruchtbarkeit in Ansehung des Getraides anspielen; um so mehr, da, wenn andere Flüsse eben dieses Füllhorn haben, man den Nil insbesondere darauf gestützt zu sehen pflegt. Unsere Muthmaßung erhält auch, statt von ihrer Stärke zu verlieren, immer mehr Wahrscheinlichkeit, wenn wir die Umschrift ΘΕΟΥ ΠΡΟΝΟΙΑ, Vorsicht Gottes, betrachten; indem dieses Wort sich auf die Fruchtbarkeit Agyptens, die man Gott oder dem Jupiter Serapis beilegte, beziehen kan; den der Kopf desselben in Gesellschaft eines Ibis auf einer ägyptischen Münze stellt das Symbol dieses Landes vor.<sup>1)</sup> Überdies glaubte man auch, daß unter dem Bilde des Serapis der Nil selbst vorgestellt werde,<sup>2)</sup> und das, was er auf dem Kopfe hat, könnte vielleicht eine Art von Scheffel sein.

## II.

[Numero 82.]

Das unter Numero 82 angeführte und in der Villa Borghese befindliche Basrelief schien mir dem ersten Anblicke nach den Prometheus vorzustellen, wie er den Menschen formt. Aus diesem Grunde habe ich es gerade hier aufgestellt. Allein ich würde mich nicht darum bekümmert haben, wenn ich dasselbe, bevor es in Kupfer gestochen worden, genau durch ein Fernglas betrachtet hätte, wie ich es hernach gethan habe. Den nunmehr bemerkte ich, daß

1) Haverc. num. reg. Christ. tab. 56. n. 14.

2) Suid. v. Σαραπισ.



an den beiden größern weiblichen Figuren die Köpfe und ein Theil der Brust, so wie der größte Theil des Portals, von neuer Arbeit sind. Nun sieht aber jeder leicht ein, wie sehr dieses die Bedeutung verändern und die Erklärung erschweren könne. Ich glaube daher nicht, daß ich die wahre Bedeutung gefunden habe, wiewohl der Leser, wegen der Schönheit der Zusammensetzung und der nicht übel gerathenen Zeichnung, dieses Denkmal wohl eines Blickes würdigen darf.

Ich habe auch den Muth nicht sinken lassen, über seine Bedeutung etwas sagen zu können, indem ich meine vorige Meinung aufgegeben und nunmehr annehme, daß auf demselben vielmehr Vulcanus, wie er die Pandora verfertigt, vorgestellt sei. Die halbnakte Figur kanñ Venus sein, welche sich mit den übrigen Gottheiten vereinigte, um derselben alle Geschenke und Vollkommenheiten, die eine jede von ihnen ertheilen konnte, zu verleihen. Die jüngere weibliche Figur, welche die Venus zu lieblosen scheint, kanñ die Pithe, Göttin der Überredung und eine der Gratiën, vorstellen, wie sie die Mutter bittet, bei der Bildung der Pandora mitzuwirken und ihr Reize mitzutheilen. Die Statue dieser Figur, die um so viel kleiner als Venus selbst ist, schickt sich ausserdem recht gut für eine ihrer Töchter.<sup>1)</sup> Die dritte weibliche Figur, die ebenfalls eine Göttin zu sein scheint, kanñ man wegen des ihr aufgesetzten neuen Kopfes nicht näher bestimmen. Wenn das, was ich hier über diesen Marmor sage, wahr wäre, so würde die Verstümmelung desselben um so mehr zu bedauern sein, da wir dadurch der Abbildung der Pandora verlustig gehen, welche man bis izo noch auf keinem einzigen Kunstwerk gefunden

1) Procl. in Hesiod. Epy. l. 1. p. 30.

hat. Heinsius glaubt, daß Pandora die Göttin Fortuna sei, nur unter einem andern Namen, und Grotius gibt dessen Meinung Beifall.<sup>1)</sup> Allein man kan keinen bestimmten Begriff davon festsetzen, weñ auch die alten Künstler dieselbe symbolisch vorgestellt hätten.

---

1) Epist. ad Nic. Heins. in Burman. syllog. t. 2. c. 387.

## Z w e i t e s   K a p i t e l.

---

### K a d m u s.

[Numero 83.]

Man kann sagen, daß die heroische Geschichte mit dem Kadmus anhebe, welcher auf dem Basrelief unter Numero 83 abgebildet ist. Dieses Denkmal, welches sich in dem Hause Spada befindet, hätte gleich zu Anfang dieses zweiten Bandes aufgeführt werden sollen: den Prometheus ist als eine ganz fabelhafte Person zu betrachten, und des Kadmus Zeitalter geht so weit zurück, daß man von ihm bis zum thebanischen Herkules zehn Generationen zählt.<sup>1)</sup>

Es wird hier nun in Figuren von fast natürlicher Größe Kadmus vorgestellt, wie er die Schlange tödet, welche die Quelle Dirce<sup>2)</sup> bewachte und viele von seinen Gefährten, welche Wasser daraus schöpfen wollen, umgebracht hatte, eine Geschichte, die aus der Fabel so gut wie aus verschiedenen geschnittenen Steinen<sup>3)</sup> und aus Marmor bekannt ist. Von letztern findet man in der Sammlung alter Denk-

1) [Dieses und ähnliche Basreliefs stellen nach Zoega und Visconti des Adrastos Rache für die Ermordung des Archemoros vor.]

2) [Die areische Quelle. Apollod. III. 4. 1. Apollon. Argonaut. III. 1180. Schol. ad Ix. B. 494.]

3) [Beschreib. d. geschnitt. Steine, 3 Kl. 1 Abth. 16 — 22 Num.]

male des Boissard einen Begräbnisaltar; <sup>1)</sup> so wie einen andern Altar, der ehemals in dem Hause Barberini existirte, izo aber sich bei dem Bildhauer Bartholomä Cavaceppi befindet. Auf beiden Marmorn sieht man unter der Inschrift eben das vorgestellt, was ich hier in Kupfer beibringe. Kadmus und sein Gefährte erlegen die Schlange mit Wurfspeeren, so wie es auf den angeführten Gemmen abgebildet und der Erzählung des Ovidius gemäß ist. <sup>2)</sup> Bei dem Euripides hingegen schleudert Kadmus der Schlange einen Stein an den Kopf, worin dieser Dichter wahrscheinlich dem alten Geschichtschreiber Hellanikus gefolgt ist. <sup>3)</sup>

Des Kadmus Gefährte wird wohl Memblarius sein, der die Insel Thera bevölkerte; <sup>4)</sup> die weibliche Figur aber kan die Harmonia, des Kadmus Gemahlin und Tochter des Mars und der Venus, vorstellen. Die Fabel von der Schlange, als Wächterin der Quelle Dirce, scheint von den Krümmungen, welche die Bäche und Flüsse machen und von den Dichtern mit den Krümmungen der Schlangen verglichen worden sind, entstanden zu sein. <sup>5)</sup>

1) T. 2. tab. 78.

2) Metam. l. 3. v. 90.

3) Eurip. Phœniss. v. 667. Conf. Schol. ad h. l.

4) Steph. de Urb. v. *Θηρα*.

5) Theon. Schol. Arat. phœnom. v. 46.



# D r i t t e s   K a p i t e l .

---

## P e r s e u s .

[Numero 84.]

Der Käfer aus dem stossischen Kabinet unter Numero 84, welcher auf seiner Unterseite den Perseus mit dem Haupte der Medusa vorstellt, verdient eine vorzügliche Aufmerksamkeit wegen der Form der etrurischen Buchstaben, mit welchen der Name dieses Helden geschrieben ist, indem zwei davon auf eine Art gestaltet sind, wie man sie bisher noch nirgends bemerkt hat.

Das etrurische P, das auf andern Denkmalen dieser Nation gewöhnlich nach griechischer Form: Π, doch so, daß der eine Strich etwas kürzer als der andere ist, vorkömmt, nähert sich auf der stossischen Gemme mehr der lateinischen Form, aber so, daß der gerade Strich nicht über den krummen hinausgeht. Der andere Buchstabe zwischen den Beinen des Perseus bedeutet das S, welches mehr liegt als steht, und die Gestalt des lateinischen Z hat. Man findet diesen Buchstaben, so wie er hier mit spizen Winkeln geformt ist, auf keinem einzigen etrurischen Denkmale.

Perseus hält in der rechten Hand das Haupt der Medusa, das noch von Blute trieft, aber nicht die abscheulichen Haare hat, die Aeschylus ihm gab, als er es zum erstenmale auf die Bühne brachte;<sup>1)</sup>

<sup>1)</sup> Pausan. l. i. [c. 28.]

den Medusa war ein sehr schönes junges Mädchen, das durch ihre Reize jeden, der sie ansah, bezauberte; daher man hernach sagte, sie verwandle alle, die sie ansähen, in Stein.<sup>1)</sup> Diese Idee hatten auch die einsichtsvollsten griechischen Künstler, welche mit einander wetteiferten, um Medusas Gesicht so reizend als möglich zu machen. Man sieht unter andern noch einen Kopf in dem Hause Lant an einer Statue des Perseus, der aber auch der einzige ist, der sich in Rom findet.<sup>2)</sup>

An eben dem Arme hat Perseus nach dem Gebrauche anderer reisenden Helden einen Saf hängen,<sup>3)</sup> den ihm die Gorgonen gaben,<sup>4)</sup> oder auch ein Felleisen, das Hesiodus κίβισις,<sup>5)</sup> (von Andern κίβυσις,<sup>6)</sup> von Apollodorus aber πήρα genannt,<sup>7)</sup> um den Kopf der Medusa hineinzustecken. In der Linken hat er die ihm von Vulcanus gegebene Sichel,<sup>8)</sup> auch noch vom Blute triefend, welche die Mythographen Harpe nennen.<sup>9)</sup> Auf eben die Art war auch das Schwert der Spartaner gestaltet, das sie ξυλην nannten,<sup>10)</sup> so wie das der Lycier und Karier, die unter der Armee des Xerxes stritten. Das Schwert der beiden letztern Völker nennt Herodotus

1) Euseb. chron. p. 31. l. 22. edit. Scalig.

2) [G. d. R. 5 B. 2 S. 205. Note.]

3) Schol. Apollon. Argonaut. l. 1. v. 517.

4) Ibid. l. 4. v. 1515.

5) Scut. Hercul. v. 224. Conf. Callim. fragm. p. 250.

6) Tzetz. ad Hesiod. l. c. p. 207.

7) L. 1. p. 49. [L. 3. c. 13. §. 6.]

8) Hygin. Astron. c. 12.

9) Lucian. dial. Trit. et Nereid. p. 258.

10) Meurs. Miscell. Lacon. l. 2. c. 1.

δρεπαινον, <sup>1)</sup> sichelförmiges Schwert, Hesychius aber ξιφοδρεπαινον. <sup>2)</sup> Ein ähnliches Schwert sieht man im Großen auf einem Altare ausgehauen, der bei Lion in Frankreich gefunden worden. <sup>3)</sup>

1) [L. 5. c. 112.]

2) Conf. Potter. emend. Schol. Lycoph. p. 39. n. 2.

3) Montfauc. antiq. expliq. t. 2. pl. 74.

## V i e r t e s   K a p i t e l.

---

### Amphion und Zethus.

[Numero 85.]

Dieses vortrefliche Denkmal unter Numero 85 befindet sich an der Hauptseite des Palastes der Villa Borghese mit den alten Namen der Figuren, wie man sie auch auf dem Kupfer liest. Ein anderes ähnliches Basrelief, aber ohne Namen, befindet sich in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani.<sup>1)</sup>

Der Gegenstand desselben ist Amphion und Zethus, die Söhne des Jupiters und der Antiope. Beide Brüder scheinen ihre Mutter wegen der üblen Behandlung des Lykus, ihres nunmehrigen Gemahls und der beiden Göttersöhne vermeintlichen Vaters, zu trösten; den dieser hatte auf Antrieb der Dirce, die er zur zweiten Frau genommen die Antiope verstoßen. Die Rache, welche Antiope's Söhne an der Dirce verübten, war grausam. Sie banden sie einem Stiere an die Hörner, von welchem sie so lange herum geschleift wurde, bis sie starb. Amphion, welcher die Stadt Theben beim Klange der Leyer erbaute, hält hier dieses Instrument in der Hand:

. . . . . *manuque sustinet læva chelyn,  
Qui saxa dulci traxit Amphion sono.*<sup>2)</sup>

Sein Kopf ist mit einem Helme bedeckt, welches, wenn er sich auch nicht im Kriege berühmt gemacht

1) [Welches wir statt des erstern hier nach Zoega liefern. Beide sind einander ganz gleich, nur daß auf jenem über den Köpfen die Namen ZETHVS. ANTIOPE. AMPHION. stehen.]

2) Senec. OEdip. v. 611.



hat, an ihm nicht auffallender sein kann, als der Helm des Apollo von Amyklä, den der schon mehrmal erwähnte Bathylles gefertigt hatte,<sup>1)</sup> oder als der Helm eines Mercurius vom berühmten Dnatas.<sup>2)</sup> Bethus zog das Hirtenleben vor,<sup>3)</sup> weshalb er auch den Schäferhut (galerus) trägt,<sup>4)</sup> den er aber nach Art der Reisenden hinten auf die Schultern zurückgeworfen hat, eben so wie Mercurius auf verschiedenen Denkmälern: Der Hut wird in einem griechischen Singsedichte das Kennzeichen der Reisenden genant,<sup>5)</sup> und eben so wie Bethus und Mercurius trägt ihn auch Apollo auf einigen Münzen,<sup>6)</sup> um dadurch das Hirtenkleid anzudeuten, welches er zu tragen pflegte, als er im Dienste des Königs Admetus stand, oder auch, weil diese Tracht, nach des Arnobius Behauptung, ein Symbol der Sonne bei ihm war.<sup>7)</sup> Ubrigens sieht man auf der vaticanischen Bibliothek auch drei Jäger, auf einer Base von gebranntem Thone, welche eben dergleichen Hüte tragen.<sup>8)</sup> Einen ähnlichen Hut hat auch Theseus in einem Gemälde auf einer andern Base in eben dieser Sammlung, das unter Numero 98 in diesem Werke aufgeführt ist, so wie ein Krieger auf einer Base in der Galerie des Großherzogs von Tos-

1) Pausan. l. 3. [c. 19.]

2) Id. l. 5. [c. 27.]

3) Euripid. Antiop. in ej. fragm. edit. Barnes. v. 11.

4) Isidor. Gloss. Conf. Barth. in Calpurn. Eclog. i. v. 312.

5) Küsteri not. ad Suid. v. Ἡσθα.

6) Begcr. observ. in num. p. 2.

7) Adv. Gent. l. 6. p. 198.

8) Dempst. Etrur. tab. 47.

cana: 1) Diese Hüte waren zu den Zeiten des Hesiodus, wie die unsrigen, von Wolle verfertigt. 2)

Die Alten trugen sie nicht in der Stadt, sondern auf Reisen und auf dem Lande, welches Dionysius bei Gelegenheit des Quintius Cincinnatus bemerkt, welchen man mit einem solchen Hute bei der Feldarbeit fand, als die Abgeordneten des römischen Senats ihm die Ehrenzeichen der Dictatur überbrachten. 3) Livius erzählt indessen, daß ein Adler dem Tarquinius Priscus, der mit seiner Gemahlin über den Berg Janiculus in einem Wagen fuhr, den Hut vom Kopfe genommen und ihm denselben wieder aufgesetzt habe. 4) Der Berg Janiculus war schon unter dem Ancus Marcius, dem Vorfahr des eben erwähnten Tarquinius, mit der Stadt Rom verbunden worden. Wenn man nun bei der Bemerkung des Dionysius stehen bleiben will, so muß dieses dem Tarquinius begegnet sein, ehe dieser Berg innerhalb der Gränzen der Stadt eingeschlossen worden, so daß Tarquinius auf das Land reiste. Indessen leidet die Behauptung des Dionysius auch eine Einschränkung; denn es war gar nichts Ungewöhnliches, solche Hüte auch in der Stadt zu tragen; indem man beim Suetonius findet, daß der Kaiser Augustus sich nie, weder im Hause, noch in der Sonne, ohne den Hut auf dem Kopfe sehen ließ. 5)

Überdem schlich sich auch auf den Theatern in Rom selbst mit der Zeit, besonders unter den Kai-

1) Ibid. tab. 32.

2) Epy. v. 545. Conf. Schol. Procli et Tzetzi.

3) Antiq. Rom. l. 10. p. 615.

4) L. 1. c. 34.

5) August. c. 82.

fern, die Gewohnheit ein, den Kopf mit einem Hute zu bedecken, um sich gegen die Sonne zu schützen,<sup>1)</sup> wie es bei den Griechen schon in den ältesten Zeiten gebräuchlich war. So lesen wir z. B. daß die Einwohner der Insel Agina eine so große Menge Hüte auf den Drako, den alten Gesetzgeber der Athenienser, als er auf ihrem Theater die für ihre Insel verfertigten Gesetze öffentlich bekant machte, zuwarfen, daß er davon erstikt wurde.<sup>2)</sup>

In der großen Grupe des Hauses Farnese, die von Apollonius und Tauriscus, aus der Stadt Tralles in Lydien gebürtig, verfertigt ist und die Rache vorstellt, welche die beiden Brüder Amphion und Bethus wegen des ihrer Mutter zugefügten Unrechts ausübten, liegt die Leher zu den Füßen des Amphion; unter dem Bethus aber erblickt man einen Thyrsus, vielleicht als ein Sinnbild seiner friedlichen Lebensart: denn die Thyrsusstäbe waren eine Art von Spießen, deren Spitzen mit Epheublättern bedeckt waren, wie oben bereits gesagt worden. Dieser Thyrsusstab ist von denen nicht bemerkt worden, welche uns von diesem Kunstwerke kleine Copien gegeben haben, wie z. B. ein in Erz gegossenes Modell in der Villa Borghese zeigt.

Ein anderes Basrelief mit denselben Bildnissen, das eben so groß, wie die beiden angeführten ist, befindet sich im Kabinet des Herzogs Caraffa Noja zu Neapel. Was dieses Kunstwerk besonders merkwürdig macht, sind die unter den Figuren befindlichen griechischen Namen, welche einen ganz verschiedenen Gegenstand andeuten, und bald von der Rechten zur Linken, bald umgekehrt, je nachdem die

1) Salmas. in script. hist. Aug. p. 32.

2) Suid. v. *Δρακων*. [G. d. R. 6 B. 3 R. 18 §.]

Figuren gerichtet sind, gehen. Die Namen sind: ΕΡΥΤΑΙΚΗ, ΟΡΦΕΥΣ, ΕΡΜΗΣ, so daß wir hier den Orpheus haben, welcher seine Gemahlin Eurydice durch Hülfe des Mercurius wieder aus der Unterwelt heraufführt; welcher letztere auch hier, so wie auf andern vorhin von mir angezeigten Denkmalen, den Hut hinten auf dem Rücken hängen hat.<sup>1)</sup> Auf der einen Seite behaupten, daß der alte Künstler die Absicht gehabt habe, auf diesem Marmor eine ganz verschiedene Geschichte, als auf dem vorhin angeführten borghesischen Denkmale, vorzustellen, könnte fast abgeschmakt scheinen; und auf der andern Seite müßten doch die griechischen Buchstaben von unbezweifeltem Altertume, die man darauf liest, mehr Autorität haben, als die lateinischen Namen auf jenem. Allein das wundert mich gar nicht: denn Pausanias belehret uns, daß auch die Alten oft die wahre Benennung dieser oder jener Statue in ihren Tempeln bloß errötheten, und daß so z. B. eine Statue in einem Tempel der Πανοπία in Phocis von Einigen für einen Askulapius, von Andern hingegen für einen Prometheus gehalten wurde. Die Trözenier selbst waren zweifelhaft über die Benennung einer Statue, indem sie dieselbe so gut für einen Hippolytus als für einen Askulapius hielten.

1) [G. d. R. 6 B. 3 R. 13 S. 10 B. 2 R. 15 S. Dafür erklärt nun auch Zoega die Vorstellung mit aller Wahrscheinlichkeit.]



## Fünftes Kapitel.

---

### Alceſtis.

[Numero 86.]

Das Basrelief in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani unter Numero 86, welches von einem Sarkophag genommen ist, stellt den Tod der Alceſtis, Gemahlin des Königs Admetus von Theſſalien vor. Ein bereits von Beger in einem eignen Werke, das er Alceſtis betitelt, bekant gemachter Marmor scheint das Nämliche zu sein, und die Zeichnung, nach welcher er ihn hat in Kupfer ſtechen laſſen, iſt vielleicht gemacht worden, als derſelbe noch beſſer erhalten war als iſo, indem hier auf der rechten Seite zwei Figuren fehlen, welche vielleicht den Herkules und einen ſeiner Gefährten vorgeſtellt haben. Das Übrige iſt mit ſo wenig Genauigkeit und Aufmerkſamkeit gezeichnet, daß die Hauptfigur der Alceſtis in eine männliche verwandelt worden, daher Beger ſie auch für den frankten Admetus genommen hat. Ich übergehe die übrigen Abweichungen, welche man bei der Vergleichung des begerſchen Kupfers mit dem unſrigen leicht ſelbſt erkennen wird.

Der Gegenſtand an ſich iſt bekant, indem er vom Euripides bereits, und daß auch von den älteſten römischen Dichtern Attius und Navius, auf die Bühne gebracht worden. Die Parcen hatten in ihren unwiderruflichen Beſchlüſſen dem Admetus den Tod beſtimmt; aber Apollo, der den König gern für die gute Aufnahme, die er ihm erwieſen hatte,

da er einst ungefaßt als Hirt in seinen Diensten stand, belohnen wollte, erhielt es endlich von diesen Göttingen des Geschickes, daß er sein Leben retten könnte, wenn er einen andern an seine Stelle schafte.

Er legte diese Bedingung dem Vater und der Mutter des Admetus vor, denen sie aber doch zu hart schien; sie weigerten sich daher, für ihn zu sterben, und es fand sich niemand, als seine Gemahlin Alcestis, welche freiwillig den Tod wählte.

Voll von Ergebung in ihr Schicksal und im Begriffe, die Seele auszuhauchen, ist sie auf unserm Marmor vorgestellt. Vor ihrem Bette steht einerseits auf einem Schemel (σφελας) ihre trauernde Tochter Eumele,<sup>1)</sup> von Andern auch Perimela genant,<sup>2)</sup> mit gebognem Knie, andrerseits aber ihr jüngerer Sohn Eumelus.<sup>3)</sup> Die Sterbende reicht ihre Rechte dem Schwiegervater Pheres; ihre Schwiegermutter Periklymene aber scheint die bejahrte Frau zu sein, welche die Sterbende mit der rechten Hand aufrichtet. Die weinende weibliche Figur mit fliegenden Haaren, welche sich auf das Kopfkissen lehnt, wird wahrscheinlich die Sklavin der Alcestis sein, welche Euripides auch auf der Bühne auftreten läßt.

In dem Augenblicke, wo Alcestis den Geist abgegeben hatte, kam Herkules an. Admetus nahm ihn mit seinem Gefolge freundschaftlich auf und verhehlte ihm den Tod seiner Gemahlin, um nicht gegen die Gastfreundschaft anzustoßen. Herkules, der das seinem Wirth zu gestoßene Unglück nicht ahnete, fing an, sich der Fröhlichkeit zu überlassen. Dieses verdroß einen Sklaven des Königs.

1) Anton. Liberal. fab. 33.

2) Tzetz. Chil. I. 2. v. 788.

3) Il. B. II. v. 714.

Er machte daher dessen Gefährten Vorwürfe über ihr Betragen, das in einem Trauerhause ganz unschicklich sei. Dieses scheint auf der rechten Seite des Marmors vorgestellt zu sein; wenigstens kann man jede Figur leicht darauf deuten, ausgenommen die Figur des Herkules, welches vielleicht diejenige ist, die mit einem bejahrten Manne im Streit begriffen zu sein scheint: wiewohl dieses noch zweifelhaft bleibt, weil der Kopf daran neu angefügt ist. Auch könnte das Schwert, welches diese Figur an der linken Seite hängen hat, Zweifel erregen, daß sie diesen Helden vorstelle, indem man ihn bis dahin noch nicht mit einem Schwert bewafnet gefunden hat. Indessen dürfte das Beiwort *Herculaneus*, welches Spartianus den Schwertern gibt,<sup>1)</sup> und welches das Synonym von groß sein könnte, so wie man Ἡρακλεῖα νοσος, herkulische Krankheit, d. i. große Krankheit, sagt, sich auf große Schwerter beziehen, die man vielleicht ehemals an einer Figur von ihm erblickt hatte. Wirklich wäre es gar nicht unschicklich, den Herkules hier, da er von seinem Zuge wider den Diomedes, König von Thracien, zurückkömmt, ein Schwert tragen zu sehen.<sup>2)</sup> Doch ich gehe zur Sache zurück.

Herkules, von Mitleid und Dankbarkeit bewogen, schickte sich an, sagt die Fabel, der Alcestis das Leben wieder zu verschaffen, und zwang den Tod mit Gewalt, sie ihm zu überlassen, worauf er sie, nachdem er sie in's Leben zurückgerufen hatte, ihrem Gemahle wiedergab. Dieses freudige Ende der tra-

1) Salmas. ad Spartian. Commod. p. 106.

2) Euripid. Alcest. v. 483. [Boega hält die Figur für Admetus, der dem Euripides zufolge den umherstehenden Phäriern befiehlt, das Leichenbegängniß des Alkestis in tiefster Trauer zu feiern.]

gischen Geschichte sieht man auf der andern verstümmelten Seite des Marmors bei Beger vorgestellt, wo sich die nackte Figur des Admetus, nach Tirt der Helden, nebst der in's Leben zurückgerufenen Alceſtis erhalten hat. Sie scheint außer sich und schwankend zu sein, und hat die Stellung eines Menschen, der sich mit den Händen die Augen wischt, und gleicht jemanden, der am hellen Tage vom Schlaf erwacht, und seine Sehneroen vom starken Scheine des Lichts angestrengt fühlt.

Auf einem Gemälde des Grabmals der Nasonen war Alceſtis gleichfalls abgebildet, wie sie aus der Unterwelt heraufgebracht und ihrem Gemahle wiedergegeben ist.<sup>1)</sup> Beger behauptet, den nämlichen Gegenstand auf einem Basrelief des Palastes Barberini zu finden; gründet seine Behauptung aber lediglich auf die weibliche Figur, die auf einem Bette liegt und in ihrer Stellung der Alceſtis gleicht. Allein dieser Marmor ist ein Sarkophag und stellt die Fabel vom Proteſilaus und der Laodamia vor, wie ich bei Numero 123 zu beweisen hoffe.

1) Tav. 10.



# Sechstes Kapitel.

---

## Meleager.

### I.

[Numero 87.]

Um die Schwierigkeiten zu heben, auf welche man bei der Erklärung des in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani befindlichen und unter Numero 87 aufgeführten Basreliefs stößt, weiß ich keinen Gegenstand aufzufinden, der sich besser dazu schikte, als Meleager. Nachdem sich dieser nämlich standhaft geweigert hatte, seine Stadt, die von den Brüdern seiner Mutter belagert wurde, zu vertheidigen; gab er endlich den dringenden Bitten seiner Gemahlin Kleopatra nach. Der Künstler scheint die entfernte Ursache dieses Krieges durch die Schale, die man unter der Figur des jungen Helden erblickt, so wie durch eine Art von Korb, aus Reisern oder Weiden geflochten, angezeigt zu haben. Es ist bekannt, daß Diana, welcher Dneus, Meleagers Vater, das ihr schuldige Opfer, in den Erstlingen seiner Feldfrüchte bestehend, nicht gebracht hatte,<sup>1)</sup> zur Strafe für diese Verachtung den wilden Eber aus dem kalydonischen Walde dahin geschickt habe, um die Felder zu verwüsten.

Der auf der Erde liegende Korb fañ das nicht gebrachte Opfer der Feldfrüchte und die der Diana zugefügte Verachtung andeuten: denn es war gebräuchlich, das Korn, das Brod und andere dergleichen

<sup>1)</sup> Il. I. IX. v. 530.

Sachen in solchen Körben zu tragen und aufzubewahren. 1) Dieses waren vermuthlich solche Körbe, welche man *πλοκανα*, 2) von *πλεω*, biegen und flechten, wie z. B. mit Reifern und Binsen, 3) nannte; und wirklich waren auch *σπυριδια πλεκτα* und *γυργαδοι* die Körbe, worin man Brod trug. 4) In den ältesten Zeiten, wo die Opfer in Früchten und Producten der Erde bestanden, wurden dieselben den Göttern in Körben, die aus Reifern geflochten waren, dargebracht, wie aus vielen alten Denkmalen erhellet und wie ich schon bei Numero 26 bemerkt habe. Die Schale oder das Opfergefäß scheint die Absicht, welche der Künstler gehabt hat, zu erklären, indem sie ein zum heiligen Gebrauche geweihtes Geschirr war; so wie man sie auch auf unserm Kunstwerke als das Symbol des Götterdienstes betrachten kan.

Nachdem Meleager den wilden Eber erlegt hatte, schenkte er den Kopf und die Haut desselben der arkadischen Atalanta, (welche von der böotischen, die schnell im Laufen war, verschieden ist, 5) nicht nur, um ihr dadurch ein Unterpfand seiner Liebe, sondern auch eine Belohnung dafür zu geben, daß sie dem Thiere den ersten Streich versetzt hatte. Die Brüder seiner Mutter Althäa, Protus und Kometes, wurden über diese Auszeichnung eifersüchtig. Sie verbanden sich also mit den Kureten, und thaten einen Einfall in das Land der Atolier, über welches Dneus, Meleagers Vater, Kön-

1) Pollux, l. 10. segm. 91. 178.

2) Id. l. 5. segm. 129.

3) Id. l. 7. segm. 173. 175.

4) Hesych. v. *γυργαδοι*.

5) Conf. Gronov. diatr. ad Stat. Sylv. l. 5. c. 56. p. 363.

nig war. Sie belagerten die Hauptstadt, welche aber von Meleager so tapfer vertheidigt wurde, daß die beiden angreifenden Brüder seiner Mutter ihr Leben dabei verloren. Althäa, die über den Verlust derselben äußerst betrübt war, und gegen ihren eignen Sohn in Wuth gerieth, überhäufte ihn mit tausend Verwünschungen und bereitete ihm selbst den Tod. Gegen eine so unmenschliche Mutter aufgebracht, verließ Meleager die Vertheidigung der Stadt und zog sich in das Zimmer seiner Gemahlin Kleopatra zurück.<sup>1)</sup> Darauf ängstigten die Feinde so sehr die Belagerten, daß die Ältesten des Volks, die Priester und die nächsten Anverwandten sich zum Meleager begaben, um seinen Zorn zu besänftigen. Sein Vater selbst warf sich ihm zu Füßen: allein vergebens; denn er weigerte sich standhaft, die Waffen wieder in die Hand zu nehmen. Als endlich die Stadt bereits zum Theil in Feuer und Rauch stand, und Meleagers eigenes Haus in Gefahr kam, erweichte Kleopatra durch ihre Thränen das Herz ihres erzürnten Gemahls, und brachte ihn dahin, die Vertheidigung der Stadt von neuem zu übernehmen.

Unser Künstler hat sich pünktlich an des Homerus Worte gehalten, indem er auch sogar das Bette angedeutet hat, auf welchem dem Dichter zufolge Meleager mit der Kleopatra saß, und seinem gegen die Althäa gefaßten Unwillen und Zorn nachhing.<sup>2)</sup> Eben dieses Bette stellt das Zimmer und das Haus Meleagers vor, wie er schon von den Feinden, welche die Hand an die Schwerter legen, umringt ist. Kleopatra umfaßt seine Knie und thut das, was vorher sein Vater gethan hatte,

1) Il. I. IX. v. 551.

2) Ibid. v. 561.

(*γυγνυμενος υιον*, <sup>1)</sup>) während ihre ängstlich besorgten Frauen auf den Erfolg dieser demüthigen Bitten warten. Unter denselben werden sich wahrscheinlich die vier Schwestern Meleagers befinden, <sup>2)</sup> welche, die Gorgo und Dejanira ausgenommen, den Tod ihres Bruders beweinten, bis sie in Vögel, die man *Meleagrides* nannte, <sup>3)</sup> verwandelt wurden. Meleager, der zwar schon den Schild und das Schwert ergriffen, hat doch noch nicht den bestimmten Willen, den Bitten nachzugeben, und sich den Feinden von neuem zu widersetzen. Er erscheint daher noch mit unentschlossener Mine, die zwischen Born und Nachgeben getheilt ist, wiewohl die Liebe ihn auf die Seite des Mitleids zieht.

## II.

[Numero 88.]

Es würde schwer zu errathen sein, was das Basrelief, das ich unter Numero 88 aufstelle und von einer Zeichnung copirt habe, vorstellen soll, wenn wir es nicht aus dem Medaillon ersähen, welches, wie es auf der Zeichnung ist, von dem Künstler angenommen wurde, als wäre es auf dem Basrelief selbst aufgehängt. Man erblickt auf demselben den Meleager, wie er den kalpydonischen Eber erlegt. Das Kunstwerk selbst stellt den Tod Meleagers und die Ursache desselben vor.

Homerus erzählt, daß Althäa über den Tod ihrer Brüder in Wuth gerathen sei, und deswegen

1) Ibid. v. 579.

2) Ant. Liberal. metam. 2.

3) Ovid. metam. l. 8. v. 43.



Rache an ihrem eigenen Sohne zu nehmen beschlossen habe. Zu dem Ende habe sie den unglücklichen Brand, den die Parce Atropos ihr gegeben hatte, genommen und in's Feuer geworfen. Von dem Augenblicke an spürte Meleager an seinem Körper ein langsames Abzehren, welches ihm endlich den Tod zuzog.<sup>1)</sup> Andere von Pausanias angeführte Autoren behaupten indessen, Meleager sei in der Schlacht gegen die Kureten geblieben,<sup>2)</sup> und dieser Behauptung scheint der Verfertiger des gegenwärtigen Kunstwerks gefolgt zu sein. Dem gemäß sieht man auf demselben einerseits das Gefecht, welches Meleager mit den Brüdern seiner Mutter bei einem Ausfalle aus einem Stadthore hatte, ohnweit dessen eine Säule mit einer darauf stehenden Urne zum Zeichen eines Grabmals zu sehen ist, wie dieses auf verschiedenen geschnittenen Steinen vorkommt, und wie auch das Grabmal des Patroklos vorgestellt wird.<sup>3)</sup> Es war unter den Griechen fast allgemein gebräuchlich, auf den Grabhügeln der Verstorbenen eine Säule zu errichten.<sup>4)</sup> So war das Grabmal des berühmten Aristomenes, Königs von Mycenä, welches noch zu des Pausanias Zeiten existirte.<sup>5)</sup> Eben dieser Autor erwähnt eines Grabmals, das dem unsrigen in Ansehung der auf einer Säule gestellten steinernen Urne ähnlich ist.<sup>6)</sup> Das Grabmal auf unserm Marmor steht nicht müßig da; son-

1) Conf. Diod. Sic. l. 4. [c. 34.] Pausan. l. 8. [c. 45.]

2) Pausan. l. 10. [c. 31.]

3) [Beschreib. d. geschnitt. Steine, 3 Kl. 3 Abth. 557 — 558 Num.]

4) Il. A. XI. v. 371. II. XVI. v. 457. P. XVII. v. 434.

5) Pausan. l. 4. [c. 37.]

6) L. 9. [c. 30] Conf. Phædr. l. 5. fab. 7. v. 10.

bern soll andeuten, daß der Kampf außerhalb der Stadt vorfiel, indem es nicht gebräuchlich war, die Todten innerhalb der Städte zu begraben, und nur der Stifter derselben, oder irgend ein großer Held eine Ausnahme davon machten, wie ich hernach bei Numero 137 zeigen werde.

Auf der andern Seite wird der todte Meleager zu Grabe getragen, und zwar auf Kriegsmanier und nach Art der im Kriege Gebliebenen, welche von dem Kampfsplatze auf den Schultern ihrer Waffenbrüder weggetragen wurden; eine Art zu tragen, welche man φοραδην πεμπειν,<sup>1)</sup> φοραδην κομιζειν<sup>2)</sup> nannte, welches ohngefähr eben das heißt, was die Lateiner *inter manus ablatus* nennen. Dieser Idee zufolge läßt der alte Künstler hinter dem Verstorbenen den Wagen folgen, auf welchem er foht und den einer seiner Gefährten führt.

An den Pferden selbst ist der Schmerz, den sie über den Tod ihres Herrn empfinden, ausgedrückt. Das auf der rechten Seite scheint aus dem Homerus copirt zu sein, indem derselbe die Pferde des Achilles nach dem Tode seines Freundes Patroklos mit herabhängenden Haaren erscheinen läßt.<sup>3)</sup> Auch das abgestuzte Haar dieser Pferde, so wie derjenigen auf einem Sarkophag im Hause Barberini; wo der nämliche Gegenstand vorgestellt wird, könnte ein Zeichen der Trauer sein, wenn dieser Gebrauch nicht, wie ich oben bei Numero 68 gesagt habe, sehr gemein gewesen wäre.

Derjenige, der sich am meisten über diesen Todesfall betrübt, war wohl ohnstreitig der Vater. Daher ist es wahrscheinlich, daß der Künstler in der Figur,

1) Euripid. Rhes. v. 888.

2) Achill. Tat. Erot. l. 1. p. 47.

3) Il. P. XVII. v. 437.

welche unter allen Umstehenden die traurigste Mine hat, den Vater hat vorstellen wollen.

Die Beisetzung und Verbrennung des Leichnams vor Meleager erblickt man auf dem Deckel des oben erwähnten Sarkophags im Hause Barberini, wo auch Kleopatra, die Gemahlin des Helden vorgestellt ist, wie sie sich selbst das Leben nimmt, da sie dem Schmerze über den Verlust ihres Gemahls nicht widerstehen konnte. <sup>1)</sup> Sante Bartoli hat dieses Stük in zwei Theilen in Kupfer stechen lassen; allein Bellori hat das Ganze nicht verstanden; wenigstens erhellet dieses aus der dem Kupfer selbst untergesetzten Inschrift, in welcher er sich begnügt, es durch die einfache Benennung: *Pompa feralis*, zu bezeichnen.

1) Pausan. l. 4. [c. 2.]

---

## S i e b e n t e s   K a p i t e l.

---

### N i o b e.

[Numero 89.]

So sehr die Fabel von der Niobe und ihren Kindern bekant ist; so selten kömmt die Vorstellung derselben auf Basreliefs vor. Meines Wissens gibt es ausser dem gegenwärtigen unter Numero 89, und zwei andern in der Villa Borgnese und in der Galerie des Graven von Pembroke zu Wilton in Engeland, wovon man in der Sammlung des Commandator del Pozzo eine Zeichnung sieht, kein anderes.

Dasjenige, welches ich hier in Kupfer beibringe, richtet sich nach der Erzählung des Ovidius<sup>1)</sup> und derjenigen Scribenten, welche der Niobe sieben Söhne und eben so viele Töchter beilegen; wozu unter andern auch Diodorus aus Sicilien gehört.<sup>2)</sup> Die Fabel gibt die Ursache des Zorns des Apollo und der Diana über die Niobe und ihre Kinder bekantlich an, so daß ich nicht nöthig habe, hier etwas davon zu sagen. Dem Ovidius zufolge wurden die Söhne durch des Apollo Pfeile erlegt, als sie sich auf dem Felde einst im Ringen und Pferdetummeln übten.

Man sieht sie daher auch auf unserm Marmor zu Pferde. Das diejenigen, welche mit Ringen be-

1) Metam. l. 6. v. 146.

2) L. 4. [c. 74.]



schäftigt waren, nicht darauf vorgestellt sind, kommt wahrscheinlich daher, weil der enge Raum dem Künstler nicht erlaubt hat, sie gut darauf anzubringen. Es scheint indessen, daß dieselben in dem Grupo von Statuen, welche man nebst der Niobe in der Villa Medici sieht, mit vorgestellt gewesen seien: indem man glaubt, daß die berühmten Ringer, die ehemals in der nämlichen Villa waren, 130 aber in der Galerie des Großherzogs von Toscana aufbewahrt werden, zu jenem Grupo gehören, wenigstens äußert sich diese Vermuthung in der Unterschrift des Kupfers von diesen beiden Figuren, das vor ihrer Ausbesserung davon gestochen worden ist. <sup>1)</sup> Da sie zugleich mit den Statuen der Niobe entdeckt wurden, wie Flaminius Vacca bezeugt, <sup>2)</sup> so hat dieses vermuthlich Veranlassung gegeben zu glauben, daß darunter die Söhne derselben abgebildet seien.

Da der Stein, der sich bis unter den Bauch des Pferdes, das sich unter den die Niobe umgebenden Statuen befindet, erhebt, ohngefähr wie Wellen oder Wirbel, welche der Staub im Aufsteigen bildet, gearbeitet ist, so scheint dieses absichtlich vom Künstler geschehen zu sein, um an den Staub zu erinnern, der von der Erde in die Höhe flog, als die größern Söhne der Niobe herumritten. <sup>3)</sup>

Auf unserm Marmor unterscheidet sich unter den Figuren der älteste Sohn an den Gesichtszügen, welche sein Alter bezeichnen. Er ist mitten auf der Brust von einem Pfeile getroffen, dessen äußerstes Ende mit Federn besetzt ist, daher Einige es den Kopf des Pfeils nennen.

1) [Man sehe G. d. K. 9 B. 2 K. 27 — 29 S.]

2) Montfauc. diar. Ital. p. 139.

3) [G. d. K. a. a. D. Note.]

. . . . *mediòque in pectore fixus  
Tela gerit.* <sup>1)</sup>

Der Künstler hat ihn recht in den Mittelpunkt des Werkes gestellt und läßt ihn eine Bewegung machen, als wolle er den Pfeil aus der Wunde ziehen.

Der zweite, welcher Siphylus hieß, scheint derjenige zu sein, welcher samt dem Pferde auf der Erde liegt:

. . . . *per colla admissa iubasque volvitur,* <sup>2)</sup>

und sich durch das Gewand, welches er um den Kopf hüllt, gegen die Pfeile zu schützen sucht. Die Art, wie er den Kopf in die Höhe hält, drückt das aus, was die Griechen *καρadoxειν* nennen. <sup>3)</sup>

Der alte Mann in phrygischer Kleidung, mit Hos sen, die bis an die Ferse reichen, und in dessen Armen einer von den Söhnen den Geist aufgibt, so wie der andere Alte, welcher die sterbende ältere Tochter aufrecht hält, sind wahrscheinlich ihre Aufseher, als wofür ich auch den bärtigen Alten halte, welcher unter den die Niobe umgebenden Statuen sich in der nämlichen Kleidung befindet und einen neu an- gesetzten Kopf hat. Die jungen Mädchen sowohl als Knaben standen nicht nur in den ältesten Zeiten unter der Aufsicht eines Mannes, wie dieses aus dem Euripides erhellet, <sup>4)</sup> sondern auch selbst in den spä- tern Jahrhunderten, wie dieses mehrere Inschriften bezeugen. <sup>5)</sup> Der Grund, warum man glaubt, daß

1) Ovid. metam. l. 6. v. 227.

2) Ibid. v. 237.

3) Pollux, l. 2. segm. 41.

4) Electr. v. 489. Conf. Stat. Theb. l. 11. v. 358.

5) Gruter. Inscript. p. 653. n. 2. Bianch. Columb. Liv. p. 63 et Gor. p. 99.

diese Alten die Aufseher seien, ist dieser, weil die Griechen gewöhnlich die Besorgung ihrer Kinder den Sklaven anvertrauten, wie wir es von Alcibiades wissen, welchem Perikles einen alten Sklaven, Namens Bopyrus, aus Thracien zum Aufseher gab. <sup>1)</sup>

Der bejahrte Held auf der rechten Seite, welcher mit dem in die Höhe gehobenen Schilde den jüngern Sohn zu vertheidigen scheint, ist vermuthlich der Vater Amphion; so wie man auf der andern Seite die Mutter Niobe vorgestellt sieht, in deren Schooß ein anderer ihrer Söhne geflohen ist, welches Amphion zu sein scheint, indem er der einzige Knabe war, der sich gerettet hat, <sup>2)</sup> so wie sich von den Töchtern bloß die jüngste, Chloris, rettete. Beide hängen sich an das Gewand der Mutter, nach Art der Kinder, die sich fürchten; eine Stellung, die man in ähnlichen Fällen beim Euripides häufig durch die Redensart *αντεχειν, λαμβανειν τε πεπλων*, <sup>3)</sup> sich an den Schleier halten, ausgedrückt liegt. Amphion, mit dem emporgehaltenen linken Arme drückt das aus, was die Griechen *υπερχειν τινος την χειρα*, <sup>4)</sup> die Hand über jemanden ausstrecken, nennen. Man braucht diese Redensart, wenn man von einer Person spricht, die eine andere vertheidigt.

In einer ähnlichen Stellung sieht man den Amphion auf einem sehr schönen Fragment eines Basreliefs im Hause Nondinini, nämlich mit ebenso aufgehobenem Schilde, aber mit einem Panzer

1) Conf. Plaut. Mercat. Act. 1. sc. 1. v. 89.

2) Pausan. l. 5. [c. 16.]

3) Troad v. 745. Heracl. v. 48. Conf. Herc. fur. v. 972.

4) Ιλ. Ω. XXIV. v. 374. Euripid. Iphig. Aul. v. 915. Conf. Hemsterh. ad Lucian. Tim. c. 10. p. 118.

bekleidet und mit der rechten Hand einen seiner Söhne haltend.

Ein anderes kurz vorher erwähntes Basrelief, welches die nämliche Fabel vorstellt, ist von dem Verfasser der Beschreibung der Galerie des Graven Pembroke nach dem Gewicht geschätzt worden und soll drei tausend englische Pfund wiegen. Es besteht dieser Marmor aus zwanzig Figuren und weicht von dem unsrigen sowohl in Ansehung der Anzahl der Figuren, als auch dadurch ab, daß die beiden jüngern Töchter, Amykle und Chloris, gegen den sie bedrohenden Tod in dem Schooße der Mutter Schutz suchen. Übrigens sieht man darauf fünf Söhne zu Pferde, und drei Aufseher, ebenfalls in phrygischer Kleidung.

---



## Achtes Kapitel.

---

### Medea.

[Numero 90 u. 91.]

Es ist jedem aus der Fabel und aus den tragischen Dichtern bekannt, was auf den Basreliefs unter Numero 90 und 91 enthalten ist; nämlich die Rache, welche Medea wegen der Treulosigkeit des Jason ausübte. Eben diesen Gegenstand findet man auf drei andern Denkmalen vorgestellt, so weit nämlich meine Kenntniß davon reicht. Das eine ist in der Villa Borghese, auf welchem Bellori, der nicht auf die neuern Ausbesserungen gemerkt hat, so wie Montfaucon,<sup>1)</sup> irrig die Raserei der Ceres bei Gelegenheit ihrer von Pluto geraubten Tochter Proserpina zu finden geglaubt haben. Das zweite Denkmal ist eine Begräbnißurne, welche auf dem Hofe des Hauses Caucet neben der neuen Kirche steht, und das dritte ist dasjenige, welches ich hier beibringe und das sich im Hofe des Hauses Lancellotti befindet.

Jason wurde nebst der Medea aus Golkus vertrieben, weil sie seinen Oheim Pelias unter dem Vorwande, ihn wieder zu verjüngen, getödet hatte. Er begab sich hierauf nach Korinth und verliebte sich daselbst in die Glauce, Tochter des dortigen Königs Kreon, worauf er die Medea von sich stieß, ohngeachtet er zwei Söhne, den Mermerus und Pheres, von ihr hatte. Da Medea nunmehr auf Befehl des Königs das Land räumen

1) Antiq. expliq. t. 1. pl. 40.

mußte, um nicht die neu vollzogene Ehe zu stören, faßte sie den Entschluß, sich auf das Grausamste sowohl an der Neuvermählten, als auch an ihrem ehemaligen Gatten zu rächen. Sie schickte zu dem Ende ihre Söhne mit Geschenken zu ihr, unter denen sich auch ein vergiftetes Kleid befand. Glaucē freute sich darüber; allein kaum hatte sie es angezogen, so starb sie unter den abscheulichsten Schmerzen. Die wüthende Medea begnügte sich nicht mit dem Tode ihrer Nebenbuhlerin; sondern rasete nun auch gegen ihr eigenes Blut und brachte ihre Söhne um.

Unser Marmor scheint auf der einen Seite die Vermählung Jasons und der Glaucē vorzustellen. Zwischen ihnen steht *Iuno Pronuba*. Auf der andern Seite sitzt Glaucē und empfängt die Geschenke, welche Medea's Söhne, von ihrem Aufseher geführt, ihr bringen. Der erste von ihnen trägt das erwähnte Kleid, der andere die goldene Krone.<sup>1)</sup>

Der hinter der Glaucē ausgespannte Schleier deutet das Zimmer an, wo sie wohnte: den vor demjenigen Theile der Wohnung, den die Griechen *αὐλὴ* nannten, war ein Schleier (*παραπετασμα*) aufgehängt, der nach Art unserer Vorhänge vermöge eines Seils auf- und niedergelassen werden konnte.<sup>2)</sup> Selbst die Thüren pflegten ihren Vorhang zu haben,<sup>3)</sup> und derjenige, der von der Thüre des Tempels der Diana [zu Ephesus] hing, wurde von unten nach oben hinaufgezogen.<sup>4)</sup>

1) Euripid. Med. v. 949. Ovid. metam. l. 6. v. 606.

2) Suid. v. *αρχαὶ* et *κρυφὴ* κρύα.

3) Porphy. de Nymph. antr. p. 121. l. 7.

4) Pausan. l. 5. [c. 12. Man sehe den 1 Band dieser Ausgabe S. 417. Note.]

Das Eisen des Spießes, welcher hinter dem Stuhle der Glauce hervorragt und den Vorhang fest zu halten scheint, gibt zu verschiedenen Vermuthungen Anlaß. Ich wünschte, die bei den römischen neu verheiratheten Frauen übliche Gewohnheit hieher deuten zu können, deren Haare mit dem Eisen eines Spießes, der *hasta celibaris* hieß, und mit welchem ein Fechter getödet sein mußte, geschmückt waren.<sup>1)</sup> Dieser Gebrauch hatte Beziehung auf die Juno, und zwar besonders auf diejenige, welche *Curitis* hieß und zum Kennzeichen einen Spieß trug. Allein dieses wäre doch zu weit hergeholt. Ich erinnere mich auch des Eisens eines Spießes, mit welchem bei Thucydides eine Thüre verschlossen wird; <sup>2)</sup> aber ich kan davon hier ebenfalls keinen Gebrauch machen.

Ich muß noch den Leser benachrichtigen, daß mein Kupfer nach einer Zeichnung aus der Sammlung Setzner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani genommen ist, weil ich glaubte, daß das Basrelief selbst nicht mehr in Rom existire; nachher entdeckte ich es aber in dem Hause Lancelotti, wie ich oben schon bemerkt habe, und sah nunmehr, daß das, was ich bekant machte, nur die Hälfte des ganzen Denkmals sei. Da dasselbe mitten durchgeschnitten worden, so hat es sich gefügt, daß die Spitze des Spießes der einen auf der andern Hälfte stehenden Figur auf jener, die ich liefere, übrig geblieben ist.

Da sich nun die andere Hälfte des Basreliefs ebenfalls noch in jenem Hause befindet, so stelle ich sie hier ebenfalls auf, um nicht ein verstüm-

1) Ovid. fast. l. 2. v. 560. Plutarch. in Romul. [c. 15.] Quæst. Rom. p. 509. [t. 7. p. 148. edit. Reisk.] Arnob. adv. Gent. l. 2. p. 91.

2) Pollux, l. 10. segm. 27.

meltes Werk, dessen Ergänzung noch möglich ist, zu liefern, um so viel mehr, da das oben erwähnte Basrelief der Villa Borghese von Sante Bartoli mit den daran aufs Geräthewohl angebrachten Ausbesserungen gezeichnet worden ist, die jemand gemacht hat, der den darauf vorgestellten Gegenstand gar nicht kannte.

Die weibliche Figur, welche ganz von Sinnen und in einer heftigen Bewegung darauf erscheint, ist Glauce, wie sie von den heftigsten Schmerzen, die ihr das vergiftete Kleid verursacht, gepeinigt wird, und die bejahrte Person, welche hinter der Glauce in einem langen Talar, zum Zeichen der königlichen Würde, steht, ist ihr Vater Kreon. Er streckt seine linke Hand nach der Tochter aus und macht mit der rechten eine Bewegung, um sich das Haar auszureißen. Unterdessen steht Medea im Begriffe, das abscheuliche Vorhaben gegen ihr eigenes Blut auszuführen, indem sie in der Rechten den entblößten Dolch, in der Linken aber die Scheide hält, um ihren beiden Söhnen, die sich des tödlichen Streichs nicht versahen, das Leben zu entreißen.<sup>1)</sup> Nachdem sie diese unmenschliche Rache verübt hatte, fuhr sie, wie die Fabel erzählt, auf einem von geflügelten Drachen gezogenen Wagen davon.

Ob der Terminus hinter der Figur der Glauce symbolisch sei, und sich auf den Ort, wo diese traurige Scene vorfiel, beziehe, weiß ich nicht zu sagen. Auch wage ich es nicht, dasjenige darauf zu deuten, was Euripides in seinem Trauerspiele Medea den Boten sagen läßt, der die Nachricht

1) [Man sehe die zur Vorstellung der Medea und ihrer Kinder passenden Worte aus Lucian in der G. d. K. 5 B. 3 K. 6 S. Note]



von dem herben Schicksal der Glauce überbringt: indem nämlich einige von ihren bejahrten Frauen dasselbe dem Jorn des Pans oder irgend einer andern Gottheit zuschrieben; <sup>1)</sup> den ich kan nicht voraussetzen, daß der Künstler diesen Gedanken in der bär-tigen Herma, wie man sonst wohl diese Gottheit vorstellen könnte, habe ausdrücken wollen.

Die gegenwärtige Anordnung der Denkmale in diesem Werke erlaubt mir nicht, es noch mit einem andern Kunstwerke, worauf die Thaten des Jason selbst vorgestellt sind, zu bereichern. Ich habe es erst vor kurzem in der Villa Borghe se entdeckt, wo dieses Basrelief am Hause in so weiter Entfernung angebracht ist, daß man es mit bloßen Augen gar nicht erkennen kan. Jason ist darauf abgebildet, wie er die beiden berühmten Stiere, die durch ihre ehernen Füße und das Feuer, das sie aus dem Machen sprühten, bekant sind, vor den König von Kolchis, Aetes, bringt, welcher nebst seiner Gemahlin Arete auf dem Throne sitzt und einen Trabanten neben sich stehen hat. Auf der andern Seite dieses Marmors ist die Vermählung des Jason und der Medea abgebildet. Das Denkmal selbst könnte vielleicht das nämliche sein, wovon Be-ger ein Bruchstück, das von einer Zeichnung genommen und von mir bei Numero 74 angeführt ist, lieferte. <sup>2)</sup> Dieselbe Geschichte ist auf einem andern Bruchstücke vorgestellt, welches in die Basis einer Statue in der Galerie des Hauses Colonna eingesetzt steht.

1) Euripid. Med. v. 1171.

2) Spicil. antiq. p. 118.

## Neuntes Kapitel.

---

### Al o p e.

[Numero 92.]

Unter die dunkelsten und schwersten Vorstellungen, die man auf den in diesem Werke aufgestellten Marmorn findet, gehört unstreitig das Basrelief unter Numero 92, das in der Villa Panfili existirt.

Von diesem Denkmale fielen dem Beger, wie ich mir vorstelle, zwei ganz von einander abgesonderte Zeichnungen in die Hände; darum er es nicht errathen konnte, daß beide zu einander gehörten. Dem zufolge führt er auch das eine Seitenstück von drei Figuren auf, als wenn es von einem ganz verschiedenen Marmor herrührte.<sup>1)</sup> Da überdies noch in seinen Zeichnungen (die obendrein incorrect, unrichtig und schlecht gestochen sind) der rechte Theil des Marmors, auf welchem gerade der Anfang der ganzen Vorstellung sich befindet, fehlt: so mußte dieser sonst so gelehrte Antiquar bei seiner Erklärung sich sehr weit von der Wahrheit entfernen. Er brachte nämlich die Fabel von Cephalus und Procris heraus.<sup>2)</sup> Da er aber recht gut einsah, daß er die vorgestellte Geschichte nicht mit seiner Idee vereinigen könnte, so geht er ganz leicht darüber hinweg und hilft sich so gut heraus, als er kan.

Denselben Irrtum hat Jakob Gronovius begangen, indem er Beger's Kupfer copiren und

1) Spicil. antiq. p. 151.

2) Ibid. p. 143.

hernach in Form von Medaillons bringen ließ.<sup>1)</sup> Unter den Neuern gibt es meines Wissens niemand weiter, der von diesem Denkmal entweder nach dem Marmor oder nach dem angezeigten Kupfer gehandelt hätte.

Hyginus ist der einzige Autor unter den Alten, welcher den Inhalt dieses Basreliefs angibt. Aber das Licht, das er durch seine kurze Erzählung anzündet, ist nicht hinreichend, das ganze Denkmal zu erklären, auf welchem von dem Künstler nach Kenntnissen, die er aus reichhaltigern, ize verlorenen Quellen geschöpft hatte, gearbeitet worden. Die Fabel, wovon hier die Rede ist, wird von Hyginus so erzählt.<sup>2)</sup>

Alope, Tochter des Cercyon (nach Andern des Aktors, Großvater des Patroklos,<sup>3)</sup> wurde von Neptunus schwanger. Sie verhehlte ihre Schwangerschaft und gab, um ihre Frucht zu verbergen, das Kind ihrer Säugamme, um dasselbe irgendwo auszusetzen. Dieses geschah. Ein Hirt, der das Kind an einer Stutte säugend fand, nahm es mit nach Hause. Er gab es hierauf einem von seinen Gefährten, der es sich von ihm ausbat, wollte aber die kostbaren Windeln, worein es eingewickelt war, zurückbehalten; allein der andere behauptete, daß sie ihm gebürten, woraus denn ein Streit entstand. Als derselbe zugleich mit dem Kinde und den Windeln vor den König Cercyon gebracht wurde, erkannte dieser die letztern, indem sie aus einem Theile eines Kleides seiner Tochter verfertigt worden. Die Säugamme, welche zugegen und für ihr Schicksal besorgt war, entdeckte hierauf die Geburt des Kindes.

1) Thesaur. antiq. Græc. vol. 1. tab. A a a.

2) Fab. 187.

3) Eustath. in Il. B. II. p. 115.

Der König entrüstete sich über seine Tochter, ließ sie in's Gefängniß werfen und ihr das Leben nehmen. Das Kind wurde auf seinen Befehl wiederum ausgesetzt; aber die Stutte fand es von neuem und säugte es wieder. Daraus schloßen die Hirten, daß des Kindes Leben den Göttern theuer sei. Sie erzogen es also und nannten es Hippothous, von ἵππος, eine Stutte. Aus Mitleid verwandelte Neptunus hernach den Körper der Alope in eine Quelle, die von ihr den Namen erhielt. So weit Hyginus.

Cercyon, König von Eleuss,<sup>1)</sup> wird von Einigen für einen Sohn des Vulcanus gehalten,<sup>2)</sup> von Andern aber für einen Enkel des Amphitrion, vierten Königs von Athen, und noch Andere wollen, daß er in Arkadien geboren sei.<sup>3)</sup> Er hatte einen grausamen Charakter und ließ sogar alle Fremde umbringen, welche nicht mit ihm ringen wollten; wurde aber am Ende von dem Theseus überwunden und getödet.<sup>4)</sup>

Wenn wir uns nun dieser Nachrichten bedienen wollen, um unser Denkmal zu erklären: so müssen wir theilweis darüber urtheilen und zuerst den jungen Helden, der eine weibliche Figur umfaßt, absondern; denn diese beiden Figuren scheinen gar keine Beziehung auf die Fabel des Hippothous zu haben, sondern vielmehr auf den Admetus, König von Thessalien, welcher seine Gemahlin Alcestis umarmt, nachdem sie durch des Herkules Bemühung aus dem Elysium in's Leben zurückgerufen, und, dem Euripides zufolge, ihrem Gemahle nach Art

1) Diod. Sic. l. 4. [c. 59.] Ovid. metam. l. 7. v. 439.

2) Hygin. fab. 38.

3) Plutarch. in Thes. [c. 11.]

4) Pausan. l. 1. [c. 39.]



einer Neuvermählten verschleiert wieder gegeben wurde. Man findet sie eben so auf einem alten Gemälde vorgestellt; <sup>1)</sup> daher auf der einen Seite der Mann, der sich hintergangen glaubte, sie anfänglich nicht aufnehmen wollte, und auf der andern Alceſtis, welche die schnelle Rückkehr vom Tode zum Leben für einen Traum hielt, sich selbst nicht traute und nicht wagte, die Augen zu öffnen.

Man darf es indessen nicht so sehr sonderbar finden, daß diese Geschichte in die Fabel vom Hippothous eingeflochten worden; denn dieses ist eine Freiheit, welche die alten Bildhauer sich oft, besonders auf Sarkophagen, herausgenommen haben. Ich kan̄ unter andern ein großes Basrelief beim Marchese Nondinini in Rom anführen, welches von einem Sarkophag genommen ist und von welchem ich hernach reden werde. Auf der einen Seite desselben ist die Fabel vom Peleus und der Thetis, und auf der andern Diana vorgestellt, wie sie den schlafenden Endymion auf dem Berge Latmus zu sehen und zu küssen kömmt. Ein anderes Beispiel davon findet sich auch im Hofe des Hauses Caraffa Colobrano zu Neapel, an einem auf der einen Seite verstümmelten Basrelief, wo man einerseits die Medea auf dem von Drachen gezogenen Wagen, anderseits aber den Raub der Proserpina erblickt. Eben so wenig Zusammenhang hat ein der Pallas dargebrachtes Opfer und ein Bacchusfest, welche sich beide auf dem vordersten Ende eines Sarkophags im Hause Gentili zu Rom befinden: so wie man auch auf einer Begräbnißurne in dem kleinen Garten des Hauses Borghese zu Rom den Pentheus, König von Thracien, auf der einen Seite von Bacchanten und

1) Bellori pitt. ant. tav. 10.

auf der andern von drei Mufen, unter denen die eine *Urania* ist, umgeben sieht.

Da es nun bei den alten Künstlern gewöhnlich war, auf dergleichen Werken die verschiedensten Sachen unter einander zu mischen: so wollen wir nun zum Hauptinhalt unseres Marmors zurückkehren. Auf dem ersten Theile desselben, oder zur Rechten, ist die Fabel vorgestellt, die ich oben nach dem *Symonius* erzählt habe. Man sieht dem zufolge eine Frau am Fenster eines Thurms liegen (*εν κατηρεφει σενη*<sup>1)</sup>) und einen Finger auf den Mund halten, um eine Stutte still zu machen, welche mit emporgehobenem Kopfe wiehert und nach ihr zu gerichtet ist. Diese Frau nun, sage ich, ist *Alpe*, welche die Stutte für die Mutter des von ihr gesäugten Kindes an dem Athem ihres Körpers, der dem Athem des Kindes selbst ähnlich ist, erkennt. Man weiß, daß wenn man eine Stutte dahin bringen will, ein ihr nicht gehöriges Fohlen zu säugen, man dasselbe mit der Haut ihres verstorbenen Jungen bedecken muß. Der Thurm und das Fenster, aus welchem *Alpe* herausieht, deutet die ehemalige Gewohnheit an, die Mädchen in Thürme einzuschließen, um ihre Keuschheit zu bewahren,<sup>2)</sup> und die beiden Frauen, welche mit ihr zu reden scheinen, können ihre Eclavinen sein.

Der Mann mit den gebundenen Händen, welcher durch zwei Personen von trozigem Ansehen fortgezogen wird, scheint einer von den beiden Hirten zu sein, welche mit einander in Streit geriethen, wie er izo von zwei Trabanten vor den Thron des Königs *Cercyon* geführt wird. Der König, von ei-

1) Sophocl. Electr. v. 383. [?]

2) Theodoret. Prodrum. l. 2. p. 65. Huetii demonstrat. Evang. p. 453.

ner Wache, mit Lanze und Schild bewafnet, umgeben, streckt die Hand aus, als wenn er die Windeln des Kindes verlangte, die eigentlich den Gegenstand des Streites ausmachten. Die weibliche Figur, die daneben steht, kan die Frau eines der Hirten sein, wie sie dem Könige das Kind hinreicht. Dieses macht mit seinen Händen eine Bewegung, als wollte es Gnade für seine Mutter erflehen, gleichsam als wenn es das Verdammungsurtheil derselben gehört hätte.

Der dritte Theil des Marmors zur linken Hand scheint etwas vorzustellen, was wir gleichfalls von Hyginus gehört haben, aber auch noch etwas anderes, wovon derselbe nichts sagt. Dessen er erwähnt, ist die Quelle, in welche Alope verwandelt wurde; indem man eine weibliche Figur mit einem Gefäße, aus welchem Wasser rinnt, erblickt, so wie wir unter dem nämlichen Bilde andere Quellen vorgestellt finden, von denen man glaubte, daß eine jede derselben wegen des stets fließenden Wassers ihre besondere Gottheit oder Nymphe habe. Nun sind diese Gottheiten überall in weiblichen Figuren oder Jungfrauen vorgestellt, weil bei den Griechen der größte Theil der Quellen weiblichen Geschlechts war. Und wirklich wird auch die Quelle, von welcher hier die Rede ist, von Hesychius genant Philote (Φιλοτης), d. i. Genuß in der Liebe. Die bejahrte Frau, welche unter dem Felsen der Quelle sitzt, kan man ihres Alters wegen nicht für die Nymphe des Orts halten, und überdies gibt man auch den Nymphen Grotten zu ihrem Aufenthalte; es ist also vielleicht die Säugamme der Alope.<sup>1)</sup>

Was nun dasienige anlangt, wovon Hyginus nichts sagt; so kan der Jüngling mit dem Spieße (πρῶβολον, venabulum) in der Hand Hippothous

1) Virg. Aen. l. 1. v. 167.

sein, welchem, da er unter den Hirten erzogen worden, vielleicht seine Geburt unbekant geblieben ist, und der sich, als er herangewachsen war, dem Vergnügen der Jagd ergeben hat, welches aus dem Hunde und aufgeschürzten Kleide nicht unwahrscheinlich ist. Er hat überdies das Ansehen eines Menschen, der sich verirrt und von der Nacht, die durch die Fackel, welche sein Gefährte trägt, angedeutet wird, überfallen worden ist. Des Weges, der zu seiner Wohnung führte, unfundig, scheint er die bejahrte Frau angetroffen zu haben. Die betrübnißvolle Mine derselben, die sich für jemand, der Theil an seinem Schicksale nahm, sehr gut schickt, macht es um so wahrscheinlicher, daß es die Säugamme der Alope sei und daß sie ihm das Geheimniß seiner Geburt entdecke. Die Aufmerksamkeit des Hippothous auf ihre Worte und sein alter Gefährte, der mit thranenden Augen nach der Quelle, in welche Alope verwandelt worden war, hinblickt, geben meiner Vermuthung noch mehr Grund.

Ich kan nicht umhin, den Irrtum zu bemerken, der sich in dem Scholiasten des Aristophanes in Betref des Hippothous findet,<sup>1)</sup> und wahrscheinlich von der Unwissenheit der Abschreiber herrührt, bis izo aber noch von keinem einzigen Commentator desselben bemerkt worden ist.

In dem verdorbenen Texte dieses alten Auslegers heist es: „Hippothous, der Sohn Neptuns, „habe mit der Alope, Tochter des Cercyon, zu „thun gehabt.“ Ich aber verbessere ihn auf diese Art: Αλοπη Κερκυονος θυγατηρ, ἡ Ποσειδῶν θυγατρὶς καὶ ἐγέννησεν ἐξ αὐτῆς παῖδα Ἴπποθόον, „Alope, „Tochter des Cercyon, mit welcher Neptunus

1) Av. v. 560.



zu thun hatte, und von ihr einen Sohn bekam, „der Hippothous hieß.“

Wenn man nun Beger's Auslegung mit der meinigen zusammenhält; so wird die Richtigkeit dieser und die Unrichtigkeit jener desto deutlicher erhellen. Der von ihm angegebene Gegenstand ist folgender. Cephalus, der Prokris Gatte, wurde von Aurora geliebt und entführt; allein sie konnte ihn nicht dahin bringen, die eheliche Treue zu verletzen. Da es ihr also nicht geglückt war, ihre Wünsche zu befriedigen, so gab sie ihn seiner Gattin wieder; rieth ihm jedoch, deren Treue durch viele und große Geschenke auf die Probe zu stellen, die er ihr selbst anbieten, und zu welchem Ende er seine Kleidung und seine ganze Gestalt verändern sollte. Der von Aurora ausgedachte Streich fiel nicht nach Wunsch aus. Prokris, durch die Geschenke gelockt, ergab sich dem Willen ihres verkannten Gatten, und floh, als sie ihren Irrthum einsah, nach Kreta, wo sie von der Diana einen Jagdspieß und einen Hund, die nie fehlten, zum Geschenk erhielt. Mit diesen kehrte sie zu ihrem Manne zurück, stellte auch seine Treue auf die Probe und war so glücklich, sie ebenfalls wankend zu machen, worauf sie sich mit einander wieder ausöhnten. Da ihr indessen noch einige Funken von Eifersucht im Herzen übrig geblieben waren; so argwohnte sie, Cephalus möchte, da er täglich so früh auf die Jagd ging, in irgend eine Nymphe verliebt sein. Sie schlich ihm also einst nach und verbarg sich hinter dem Gebüsch, um die Wahrheit zu erfahren. Cephalus, von der Jagd ermüdet, rief die Luft (Aura) an, ihn ein wenig zu erquicken. Prokris, welche den Namen der von ihrem Gatten geliebten Nymphe zu hören glaubte, bewegte sich bei diesen Worten und sprang aus dem Gebüsch hervor. Cephalus aber,

der sie in dem ersten Augenblicke für ein aus dem Dickicht hervorspringendes Wild hielt, verwundete sie mit dem Jagdspieße, den sie ihm selbst gegeben hatte, tödlich. Der Irrtum ward entdeckt, indem Prokris noch in dem letzten Athemzuge, der ihr Leben endigte, den Cephalus bat, doch nicht die Aura zu heirathen.

Beger hat also geglaubt, daß Cephalus auf dem Throne sitze und der Prokris, für welche er die neben dem König stehende weibliche Figur hält, die ehliche Treue schwöre. Ferner ist ihm zufolge der oben halbnakte Held Cephalus in veränderter Gestalt, wie ihn Prokris, durch die Geschenke verführt, in ihr Bette aufnimmt. Für eben diesen Cephalus hält er auch den Jüngling mit dem Jagdspieße, wiewohl er auf seiner Zeichnung einen starken Bart hat. In der in eine Quelle verwandelten Alope sieht er die Aura und die bejahrte Frau ist ihm die im Gesträuch verborgene Prokris. Doch wir wollen Beger's Auslegung bei Seite setzen und nur bemerken, daß unser Marmor alle Schriftsteller, welche der Fabel von der Alope erwähnen, und besonders den Harpokration mit seinen Commentatoren erklären kan.

Von andern Fabeln, welche mit der von der Alope Ähnlichkeit haben, sind keine vollständige Nachrichten auf uns gekommen. Es gibt indessen einige dergleichen, wie z. B. die Verwandlung der Merope, der Tochter eines von den Titanen, in einen Hirsch. Euripides ist der einzige Schriftsteller, der dieser Verwandlung Erwähnung thut.<sup>1)</sup>

Indem ich durch meine Gründe gesucht habe, ein Factum aus dem heroischen Zeitalter, das beinahe erloschen ist, zu ergänzen: so wird es hier

1) Helen. v. 388.

nicht am unrichtigen Orte angebracht sein, wenn ich noch ein anderes, wiewohl ohne Figuren, hinzusetze. Da uns die Erzählung davon ohne einen der Hauptumstände überliefert worden ist, so scheint es mir, daß man denselben aus einem gewissen Winke hernehmen könne, den Plutarchus in dem Gastmahl der sieben Weisen Griechenlands gibt und den man bis izo nicht verstanden hat. <sup>1)</sup>

Man glaubte, daß Gypselus, Vater des Tyrannen Perianders von Korinth, da er als Kind von seiner Mutter in einem Kasten eingeschlossen, in's Meer geworfen worden, um ihn vor dem Tode zu schützen, den die Bakchiaden, eine sehr mächtige Partei in dieser Stadt, ihm zugedacht hatten, von Neptunus wunderbar sei erhalten worden. Nun läßt Plutarchus in dem erwähnten Gastmahl bei der Gelegenheit, wo er den Pittakus auf der einen und den Periander, Tyrannen von Korinth, einen der sieben Weisen und Sohn des Gypselus, auf der andern Seite redend einführt, den Pittakus zum Periander sagen: „Es ist mir schon mehrmal eingefallen, „wenn von Chersias (ein bei der Unterredung „anwesender Dichter,) des Kastens des Gypselus erwähnt wurde, dich zu fragen, was denn „wohl die am Fuße eines Palmbaumes darauf „geschnitzten Frösche bedeuten könnten, oder welche Beziehung sie entweder auf die Gottheit „(Neptunus) oder auf den dem Tode entronnenen Gypselus selbst haben?“ Da hierauf Periander antwortet, er verweise ihn wegen der verlangten Erklärung auf den Chersias; sagt dieser lachend: „Ich werde die Erklärung nicht geben,

1) Conv. VII. Sap. p. 284. [t. 6. p. 625. edit. Reisk.]

„ bevor ich nicht von diesen (nämlich den versammelten Weisen) die Auslegung des Spruchs : Ne quid nimis! gehört habe.“ Pittakus fängt hierauf an, mit dem Alkops über diesen und andere Sprüche der Weisen zu sprechen, und ihre Unterredung endigt sich so, daß weder sie wieder auf die Frösche kommen, noch Plutarchus ihrer erwähnt. Da nun auf diese Art jenes Gespräch unvollkommen bleibt, wiewohl Plutarchus in seinem Tractat von den Antworten des delphischen Orakels die Allegorie der vorhin gedachten Symbole zu erklären sucht : <sup>1)</sup> so stimme ich hierin dem gelehrten Bochart bei, welcher sagt, daß dessen ganze Auslegung ein leeres Geschwätz sei. <sup>2)</sup> Übrigens, um wieder auf das Vorige zurückzukommen, bin ich der Meinung, daß die Geschichte von der Erhaltung des Cypselus durch die zerstückelte und unvollkommene Nachricht von den Fröschen ergänzt werden könne. Denn unser Schriftsteller erzählt, daß unter den Vorsichtsmaßregeln, welche Neptunus zur Erhaltung des Cypselus traf, auch diese war, zu verhindern, daß das Weinen des Kindes von denen, die ihm den Tod zugebracht hatten, gehört werde. Es ist daher wahrscheinlich, daß die Tradition sagte, Neptunus habe die Frösche in den dem Meere nah gelegenen Sümpfen so sehr schreien lassen, daß dadurch jenes Winseln ganz erfüllt wurde. Der Palmbaum, der vorzüglich in niedrigen und feuchten Orten zu wachsen pflegt, kan auf die Sümpfe selbst anspielen. Ich erinnere mich hier auch eines Frosches, der auf einer ehernen Säule gebildet ist und das Gelübde eines Wanderers vorstellt, den,

1) [T. 7. p. 573 — 574. edit. Reisk.]

2) Hieroz. part. 2. p. 671.



als er vor Durst schon verschmachten wollte, das  
Gequäk der Frösche die benachbarten Sümpfe entde-  
cken ließ.<sup>1)</sup>

1) [Analecta, t. 1. p. 170]

---

## Zehntes Kapitel.

---

### Dädalus und Pasiphae.

#### I.

[Numero 94.]

Das Basrelief unter Numero 94 stellt die Fabel der Pasiphae, Gemahlin des kretensischen Königs Minos II. mit dem Dädalus, einem Athenienser und Enkel Pandions II, Königs von Athen, vor. Dieser Künstler verfertigte nämlich für die Königin die berühmte hölzerne Kuh; ein Gegenstand, der sich sonst nirgends als auf diesem und dem folgenden Marmor abgebildet findet.

Das erste ist eines der acht Basreliefs von gleicher Größe, mit Figuren halb lebensgroß, welche im Hause Spada stehen. Sie wurden in dem verfloßenen Jahrhunderte in der Kirche der h. Agnes außerhalb der Mauern Roms gefunden, wo man sie in den barbarischen Zeiten umgestürzt und zu Stufen der Treppe, welche in die Kirche führt, gebraucht hatte.

Der von der Pasiphae geführte Stier ist eben derjenige, den Neptunus aus dem Meere hervor-gehen ließ und gegen welchen sie die viehische Liebe, wovon die Fabel spricht, gefaßt hatte. Dädalus liebkooset ihn, um dem Geschmaß der Königin zu schmeicheln und ihn selbst zum ruhigen Stehen zu bringen, damit er ihm zum Modell dienen möge, um die hölzerne Kuh zu bilden, in welcher sie sich verbergen und dem Stiere zur nähern Vereinigung darbieten wollte.

Dieser berühmte Künstler hat einen Hut auf dem Kopfe, dessen oberstes Ende nach Art der phrygischen Mützen vorn gebogen ist. Eben so pflegt auf einigen Denkmalen die Mütze des Vulcanus, des Gottes der Künstler, gestaltet zu sein. Dädalus hat ferner ein aufgeschürztes Kleid an, eben so, wie von Lucianus in seinem Traume die Bildhauerei vorgestellt wird: *διεζωσμενὴν τὴν ἐσθῆτα*.<sup>1)</sup> In der linken Hand hält er die Säge, deren Erfindung entweder ihm, oder dem Talaut oder Talus, dem Sohne seiner Schwester, zugeschrieben wird. Viele Schriftsteller nennen letztern indessen auch Perdig, und Tzetzes nennt ihn Attalus. Dädalus brachte ihn um's Leben, weil er über diese Erfindung eifersüchtig war; nach dem Tzetzes aber ist Perdig der Name seiner Schwester. Es ist indessen zu bemerken, daß man die Säge häufig auf Obeliskten ausgehauen findet, besonders auf demjenigen, der von Augustus der Sonne geweiht wurde; daher die Erfindung dieses Werkzeugs in frühere Zeiten gesetzt und den Aegyptern beigelegt werden muß.

## II.

[Numero 93.]

Die hier angegebene Fabel sieht man auch, wie ich schon gesagt habe, auf dem Basrelief unter Numero 93, welches sich an der Vorderseite des Palastes der Villa Borghese befindet, vorgestellt.

Auf der rechten Seite sitzt Pasiphae, und spricht mit einem jungen Menschen, den man für einen Ninderhirten halten kan und dem sie befehlt, ihr den

1) [Cap. 6.]

wußten Stier vorzuführen, während ein geflügelter kleiner Amor sie zu trösten und ihr alle Bedenklichkeiten zu heben scheint, die ihr wahrscheinlich wegen dieser der menschlichen Neigung so ganz zuwiderlaufenden Leidenschaft aufstießen. Die Fabel sagt, daß Venus aus Unwillen der Pasiphae, die ihr seit mehreren Jahren nicht geopfert hatte, diese sonderbare Liebe eingeflößt habe, um sich zu rächen und sie zu strafen.

Ihre Unterredung mit dem Hirten ist geheim, wie man mit einer vertrauten Person spricht und wie dieses auch der darüber ausgebreitete Schleier andeutet. Dieses scheint einer von denen zu sein, welche man oben unter der Decke der Zimmer auszubreiten pflegte, damit der Staub, der aus den Ritzen der Bretter herabfiel, darin aufgefangen würde. <sup>1)</sup>

Man sieht auf diesem Marmor auch zwei Kühe, und beide bedeuten meiner Meinung nach jene hölzerne Kuh, in welche Pasiphae sich, wie ich oben gesagt habe, einschließen sollte, um der Liebe des Stiers zu genießen. Die eine steht mit den Füßen auf einer Erhöhung, wodurch der Zeitpunkt angedeutet wird, da Dädalus sie verfertigte. Der Künstler selbst ist in der Figur vorgestellt, welche eine Mütze auf dem Kopfe hat; sein Gehülfe ist der Jüngling mit dem Beile in der Hand. Daneben steht ein Hirt mit einem langen Stabe und einem Tuche um die Lenden, wie man an den Fechtern findet und welches ζωμα und διαζωμα, <sup>2)</sup> subligaculum, hieß, und dazu diente, so wie bei unserer Figur, die Schaam zu bedecken. <sup>3)</sup> Die andere Kuh zeigt dasselbe Werk

1) Horat. l. 2. sat. 8. v. 54. Conf. vet. Schol. ad h. l. et la Cerda ad Virg. Æn. l. 1. p. 127.

2) Il. T. XIX. v. 683.

3) Thucyd. l. 1. c. 6. Suid. v. διαζωμα.



schon vollendet. Sie steht auf einem Gerüste mit kleinen Rädern, wie Apollodorus sie beschreibt.<sup>1)</sup> Die daneben stehenden, aus Brettern gefertigten Stufen zeigen die Bequemlichkeit an, die man der Königin verschafte, um darauf zu steigen und sich hernach darin einzuschließen. Einige wollen, sie sei mit einer Kuhhaut bedeckt gewesen.<sup>2)</sup> Der Mann, welcher vor der Kuh steht, scheint in beiden Händen einen Schwamm zu haben und sie damit zu reiben. Es ist bekannt, daß man die Thiere, um sie zur Begattung anzureizen, die Geburtstheile des Weibchens beriechen läßt, so daß also vielleicht der mit irgend einem Geruch befruchtete Schwamm dieselbe Wirkung hat hervorbringen sollen. Die eiserne Kuh des Bildhauers Myron, welche von so vielen Dichtern gepriesen worden ist und so künstlich gefertigt war, daß Stiere sie für eine wirkliche Kuh hielten und sich mit ihr begatten wollten, hat auch einigen Zusammenhang mit der gegenwärtigen.

Nachdem die ganze Maschine von Dädalus vollendet und in Bereitschaft gesetzt ist, kömmt nun Pasiphae mit schamhafter Mine, als bedächte sie izzo, daß ihr Erleb so sehr von dem menschlichen Gefühle abweiche. Ein kleiner Amor ohne Flügel führt sie, da hingegen derjenige, der ihr die Leidenschaft einflößte, geflügelt war. Der Künstler scheint durch diesen Unterschied die Grade der Verschuldung auszudrücken und die ersten Gedanken einer strafbaren Leidenschaft von der wirklichen Befriedigung derselben unterscheiden zu wollen. Doch vielleicht hat er das beobachtet, was in einem Gesange der Homeristen, den Plato anführt,<sup>3)</sup> enthalten war, daß

1) L. 3. [c. 1. §. 4.]

2) Apollod. l. c. Dio. Chrysost. orat. 20. p. 270.

3) Phædr. p. 209.

man nämlich geglaubt habe, die gemeine Liebe sei ohne Flügel, die Liebe der Götter aber geflügelt. In diesem Falle könnte der kleine Amor ohne Flügel den thierischen Instinct, der sich nicht von der Erde oder über den Trieb der Thiere erhebt, andeuten. Die Idee von der ungeflügelten Liebe findet man indessen nicht bloß bei den erwähnten Dichtern; auch Alexis und Eubulus, zwei berühmte Komödienschreiber unter den Griechen, stellten, so wie auch Aristophan, die Liebe ohne Flügel vor,<sup>1)</sup> und letzterer erzählt, die übrigen Götter hätten dem Amor die Flügel genommen, weil er so viele Unruhen unter ihnen gestiftet habe.

Übrigens erscheint Pasiphae in dieser Vorstellung ihrer Geschichte zweimal; warum, weiß man nicht. Doch finden sich auf den alten Kunstwerken mehrere Beispiele von dergleichen Wiederholungen. Unter denen, welche in diesem Werke aufgeführt sind, ist z. B. Andromache, die Gemahlin Hektors, zweimal auf dem nämlichen Marmor unter Numero 137. Auf einem Sarkophag im Museo Capitolino sieht man Diana einmal, wie sie aus dem Wagen gestiegen ist, und dann, wie sie den Endymion betrachtet; eben dieses ist auch bei derselben Geschichte in der Villa Borghese der Fall.

Das Gebäude, welches man im Hintergrunde dieses Marmors sieht, ist wahrscheinlich das Labyrinth, welches Dädalus kurz vorher angelegt hatte und dessen Eingang in einem natürlichen Felsen angebracht zu sein scheint: wofern jenes berühmte Gebäude nicht etwa nur eine Höhle auf dem Berge Ida war, die anfänglich bloß gemacht wurde, um die Steine zur Erbauung der in der Nähe befindlichen Stadt Gnosus herauszuholen.<sup>2)</sup> Der Eingang

1) Athen. l. 12. [c. 2. n. 13 — 14.]

2) Cotovic. itin. Hierosol. p. 77.

des Labyrinths, wie man ihn auf einem geschnittenen Steine findet,<sup>1)</sup> ist gleichfalls in den Felsen eingehauen und gewölbt; auf dem vorhergehenden Marmor aber stellt er eine längliche Thüre vor. Diese Thüre ist mit großen Nägeln beschlagen, die von den Köpfen *capitati*, auch *bullæ*<sup>2)</sup> und *muscarii* beim Vitruvius hießen,<sup>3)</sup> welche letzte Benennung ihnen von dem Kopfe einiger Kräuter und Blumen, welche *muscaria* heißen,<sup>4)</sup> gegeben worden ist. Indessen habe ich auch einen großen Nagel von Erz gesehen, auf dessen Kopf eine Fliege erhoben gebildet war. Der Pater Paciaudi hatte denselben zu Rom für das Kabinet des Graven Caylus in Paris gekauft.

1) Stosch pierr. gravées, pl. 51.

2) Plaut. Asin. act. 2. sect. 4. v. 20.

3) L. 7. c. 3. [§. 11.]

4) Plin. l. 12. [c. 26. sect. 57. Bei Dioskorides *σακ-  
αδία*.]

## F i f t e s   K a p i t e l.

---

### D ä d a l u s   u n d   I k a r u s .

[Numero 95.]

Deutlich und bekant ist der Gegenstand des Basreliefs unter Numero 95, das sich in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani befindet. Er stellt nämlich den Dädalus vor, wie er, nachdem er die Flügel für seinen Sohn Ikarus geendigt hatte, nunmehr an jenen arbeitet, die er selbst brauchen wollte. Eben so bekant ist auch die fabelhafte Erzählung, daß Minos, König von Kreta, als er entdeckt hatte, daß Dädalus der Pasiphae in ihrer unmenschlichen Leidenschaft Hülfe geleistet habe, diesen nebst seinem Sohne Ikarus in enger Gewahrsam hielt, aus welcher derselbe endlich vernöge der von ihm verfertigten Flügel mit dem Ikarus entfloh.

Der nämliche Gegenstand ist auf einem andern Basrelief in eben dieser Villa vorgestellt, welches doppelt rar ist, indem hier der Marmor mit in Anschlag kömmt, welcher von der Art ist, die man gemeiniglich Rosso antico nennt. Der Künstler hat übrigens bei dieser Geschichte einen frühern Augenblick als auf dem unsrigen gewählt. Dädalus ist darauf vorgestellt, wie er an den Flügeln für den Ikarus arbeitet, statt daß derselbe auf dem unsrigen sie schon an den Schultern befestigt hat. Man erblickt indessen die Bänder, welche kreuzweis über die Brust und Schultern und dann um die Arme herumgehen, auf eben die Art, wie er auf dem Basrelief, das ich hier



in Kupfer liefere, erscheint. Ferner ist auf demselben nicht wie auf diesem das Gefängniß des Dädalus durch so viele viereckichte längliche Steine angedeutet; sondern die Wand ist ganz glatt. Übrigens ist sowohl in Ansehung der Stellung der Figuren, als der Idee der Vorstellung das eine Werk dem andern vollkommen ähnlich.

Auf beiden Denkmalen erscheinen die Flügel von Holz gemacht, nicht von Wachs, wie die Fabel sagt. Dies erhellet aus dem Beile (τετραπύρον), welches demjenigen gleicht, das man auf vielen Leichensteinen ausgehauen findet und dem ähnlich ist, womit unsere Wagner die einzelnen Stüke der Räder arbeiten.

Das fabelhafte Bild, unter welchem Dichter und Künstler das Entfliehen des Dädalus aus seinem Gefängniß in Kreta vorstellen, kan einige Wahrscheinlichkeit aus dem erhalten, was man von Johann Baptist Dante, einem Professor auf der Universität Perugia, erzählt, daß derselbe nämlich mehrmal über den See bei Perugia geflogen sei. <sup>1)</sup>

1) Bayle Dictionn. art. *Dante*. — Conf. Journal des Savans, l'an. 1678. [In neuern Zeiten flog ein gewisser Schneider aus Wien über die Donau.]

## Z w ö l f t e s   K a p i t e l.

---

### T h e s e u s.

#### I.

[Numero 96.]

Auf dem Basrelief unter Numero 96, welches sich in derselben Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani befindet, ist ein Gegenstand vorgestellt, den man schon auf mehreren geschnittenen Steinen bemerkt hat,<sup>1)</sup> nämlich das Erkennen des Theseus, eines Sohns der Athra, Tochter des Pittheus, welche Aegeus zu Trozene bei seiner Zurükunft vom delphischen Orakel schwängerte. Als dieser die Schwangerschaft der Athra gewahr wurde; verbarg er vor seiner Rückkehr nach Athen die Schuhe und das Schwert unter einem Felsen (κολυραίν ὑπο πέτρῃ: sub rupe cava<sup>2)</sup>) und befahl ihr, daß, wenn sie einen Sohn zur Welt bringen würde, sie ihm nicht sagen sollte, wer sein Vater sei, bis er so groß und stark geworden, um den Stein aufheben zu können, worauf er das darunter Verborgene nehmen und damit nach Athen kommen sollte. Nun hatte aber Theseus zu der Zeit, als seine Mutter ihn zu dem Orte führte, wo der Stein und die verborgenen Sachen befindlich waren, nicht mehr als sechzehn Jahre.

1) [Beschreib. d. geschnitt. Steine, 3 Kl. 1 Abth. 71 Num.]

2) Callimach. fragm. Bentlej. n. 66.

Die Einheit des Orts und der Geschichte ist auf den Werken der alten Bildhauer nicht immer beobachtet worden, indem man zuweilen zwei ganz verschiedene Gegenstände auf der nämlichen Abbildung sieht, wie ich oben schon bemerkt habe; zuweilen auch findet man zwei Augenblicke und zwei Begebenheiten derselben Geschichte, die aber zu verschiedenen Zeiten vorgefallen sind, auf einem Werke vorgestellt. Dieses ist eben der Fall auf unserm Marmor, wo man auf der einen Seite den Aigeus erblickt, wie er mit der Athra darüber spricht, daß er die erwähnten Sachen unter dem Felsen verbergen wolle; auf der andern aber ist die Entdeckung derselben und das Erkennen des Theseus vorgestellt.

Den ersten Theil dieser Geschichte erkennt man erstlich an dem Helden, der sich auf sein Schwert stützt. Aigeus spricht nämlich mit der Athra von ihrer Schwangerschaft, welches aus der Haltung seiner Hand und aus dem Schwerte, das er zu verbergen suchte, zu ersehen ist; und dann aus der Betrübniß der weiblichen Figur, die sich für die Athra sehr gut schickt, indem sie von seiner Abreise sprechen hörte. Sie hebt den Schleier, den sie tragen mußte, damit sie von andern noch für eine Jungfrau gehalten würde, vom Gesichte auf.

Von den übrigen weiblichen Figuren auf der andern Seite, welche einen Kopfschurz haben, aus welchem man schließen könnte, daß sie noch unverheirathet seien, etwas Bestimmtes zu sagen, dürfte wohl schwer sein; indem erstlich Theseus der einzige Sohn der Athra war und diese nur eine Schwester hatte, welche Henioche hieß und mit dem Kanethus vermählt war;<sup>1)</sup> und es dann auch nicht glaublich ist,

1) Diod. Sic. l. 4. [c. 59. Diodorus sagt nichts von Henioche und Kanethus.] Plutarch. in Thes. c. 25.

daß *Athra* dieses Geheimniß einem andern, als ihrem Sohne *Theseus*, entdeckt habe.

In einem ähnlichen Falle ist das einzige Hülfsmittel für uns dieses, daß wir zur poetischen Freiheit unsere Zuflucht nehmen, vermöge deren der Künstler vielleicht nach dem Beispiel des alten Malers *Polignotus* sich selbst Figuren nach seiner Laune erdichtet hat, um das Werk durch eine große Composition zu bereichern. Daher will *Diodorus*, daß man in den mythologischen Dichtungen die Wahrheit nicht mit zu großer Genauigkeit auffuchen solle. <sup>1)</sup>

Übrigens kamen die Dichter und Künstler darin überein, daß sie die ersten Helden nackt vorstellten. Daher läßt *Apollonius* den *Jason* ohne Kleider und mit dem Schwerte, das von den Schultern herabhängt, erscheinen. Eben so sind auch die Helden, die ich noch in diesem Werke, besonders unter *Numero 136* aufführe, vorgestellt.

Der *Pater Volpi* hat in seinem Buche *Latium vetus* eben diesen Marmor, den man damals in einem Weinberge ohnweit *Ostia* fand, aufgeführt, aber in der Zeichnung die Idee ganz verändert, indem statt des von *Theseus* in die Höhe gehobenen Steins ein Löwe abgebildet ist. Um nun den Gegenstand seiner Phantasie anzupassen, so hat er auch die Stellung des *Theseus* in die des *Herkules* verwandelt, wie er den Löwen erwürgt. Die übrigen Figuren hat er hierauf nach seinem Gefallen erklärt, als wenn er das Denkmal gar nicht vor sich gehabt hätte.

## II.

[*Numero 97.*]

Es gibt wenig Gegenstände, welche reizender und

<sup>1)</sup> *Diod. Sic. l. 4. init.*



seltener wären als der geschnittene Stein unter Numero 97, und das farnesische Kabinet, welches seit mehrern Jahren nicht mehr im Besiz desselben ist, hat dadurch eine seiner besten Stücken verloren.<sup>1)</sup>

Der junge Held, der mit beiden Knieen auf der Erde liegt und mit einer knotigen Keule unter denselben den todten Körper eines sehr schönen Weibes, das er liebevoll ansieht, mit der linken Hand hält, scheint am besten auf den Theseus gedeutet werden zu können. Erstlich, weil dieser nach der Gewohnheit der ältesten Völker, die im Kriege mit Prügeln zu kämpfen pflegten,<sup>2)</sup> mit der Keule des Periphetes, des Keulenträgers,<sup>3)</sup> den er in Epidaurus überwunden und getödet hatte, bewafnet ging.<sup>4)</sup> Auch bediente er sich der nämlichen Keule im Kriege wider die Thebaner<sup>5)</sup> und in dem Labyrinth zu Kreta,<sup>6)</sup> um auch hierin seinem Verwandten, dem Herkules, nachzuahmen.<sup>7)</sup> Zweitens, hatte er ein Weib von ungebundenen und wilden Sitten, von Eriphya, von Andern Laja genant,<sup>8)</sup> umgebracht. Der Künstler scheint aber, statt uns die Grausamkeit des Mordes vorzustellen, ihn als die That bereuend zeigen zu wollen, weshalb er ihm die Stellung gegeben hat, als halte er den Leichnam in seinen Armen und beklage die Schönheit desselben.

1) [Grav Lambert in Wien soll Besitzer dieser Gemme geworden sein.]

2) Hygin. fab. 274. Plin. l. 7. c. 57. [circa med.]

3) [Κερυνητης. Diod l. 4. c. 59.]

4) Plutarch. in Thes. [c. 8.]

5) Euripid. Suppl. v. 714.

6) Ovid. Heroid. epist. 10. v. 101.

7) Clem. Alex. strom. l. 1. p. 322.

8) Plutarch. in Thes. [c. 8.]

Anderer behaupten, Theseus habe seine eigene Gemahlin getödet, nachdem sie ihm den Hippolytus geboren, und zwar wegen eines zwischen ihnen entstandenen Streites.<sup>1)</sup> Aber der Verfertiger dieses geschnittenen Steins hat sich nicht an diese Tradition gehalten; denn es ist bekant genug, daß des Theseus Gemahlin Antiope, Königin der Amazonen, war, die Einige auch Hippolytannen nennen, (welches nach dem Pausanias aber ihre Schwester war<sup>2)</sup> und daß er sie heirathete, nachdem er sie in dem Kriege, den Herkules gegen die Amazonen wegen des Gürtels ihrer Königin führte, gefangen genommen hatte. Aber auf unserer Gemme hat der von ihm gehaltene Leichnam ein Diadema von Perlen um den Kopf, ein Band um den Hals und eine kleine Binde um die Knöchel der Füße, die man periscelides nannte; eine Art von Puz, die wir gewiß nicht bei einer Amazone erwarten können. Ubrigens findet man diese periscelides an mehreren Figuren auf andern Kunstwerken,<sup>3)</sup> wie z. B. an den Füßen eines kleinen Amors, der auf einem Basrelief in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani vorgestellt ist.

### III.

[Numero 98.]

Sonderbar ist der Gegenstand unter Numero 98, welcher sich auf einer Base von gebräutem Thone in der vaticanischen Bibliothek befindet. Es stellt den Theseus vor, der den Sinnis auf eben die Wei-

1) Diod. Sic. l. 4. [c. 62.] Plutarch. l. c. [c. 28.]

2) L. 1. [c. 41.]

3) Pitture d'Ercol. t. 11. p. 53.

se bestraft, wie dieser Barbar auf der forinthischen Erdenge alle Fremden, die daselbst anlangten, auf das Grausamste umbrachte. Er band sie nämlich an eine niederwärts gebeugte Fichte und mit den Füßen an die Erde oder an den Stamm des Baumes; worauf er die Äste wieder in die Höhe springen ließ, so daß die Glieder von einander gerissen wurden; oder er band sie dem Diodorus zufolge an zwei Fichten, die beide gegen einander gekrümmt waren, und wobei er eben die Absicht hatte, die ich vorhin angab. <sup>1)</sup> Man nannte ihn davon *πιτυοκαμπτης*, der die Fichten krümmt, ein Beinamen, welcher ihm mit einem Centaur gemein ist. <sup>2)</sup>

Nachdem Theseus den Sinnis durch gleiches Anbinden an die Fichte dieselbe Marter hatte ausstehen lassen, wie Propertius zu verstehen gibt, indem er sagt: *Arboreas cruces Sinnidos*: <sup>3)</sup> so tödete er ihn endlich mit dem Schwerte, während Pirithous ihm mit dem Spieße, den er in beiden Händen hält (*διπάλτος*), einen Stich beibringt.

Theseus zeigt übrigens auf diesem Gemälde jene Schönheit des Gesichts, womit er begabt war, und die jungfräuliche Mine, wegen welcher ihn die Athener, als er sich zum erstenmal unter ihnen sehen ließ, für eine Jungfrau hielten. <sup>4)</sup> Er erscheint hier im Jünglingsalter, in welchem er diese und andere seiner erstern tapfern Thaten verrichtet hat. Dieses ist auf dem alten Gemälde des Theseus im herculanischen Museo nicht beobachtet, <sup>5)</sup> indem er hier mit

1) [L. 4. c. 59.]

2) Suid. v. *πιτυοκαμπτ.*

3) L. 3. eleg. 21. v. 37.

4) Pausan. l. 1. [c. 17.]

5) Pitturo d'Ercol. t. 1. tav. 5.

den Gesichtszügen eines Mannes erscheint, welches gar nicht zu seiner an ihm gepriesenen Schönheit paßt. Die Kleidung des Theseus sowohl als des Pirithous schift sich sehr gut zu ihrer Jugend und erlangten Volljährigkeit, indem sich bei den Griechen diejenigen, welche dieselbe erreicht hatten, noch zu den Zeiten des Dichters Philemon durch das Oberkleid und den Hut unterschieden, wie dieses Pollux aus einer Stelle dieses Dichters selbst anführt.<sup>1)</sup>

Der Kranz, der seine Stirn umgibt, ist von Olzweigen. Eben so läßt ihn Seneca mit einem Zweige eben dieses Baums bekränzt erscheinen,<sup>2)</sup> um dadurch auf Athen, sein Vaterland, anzuspieren, wo dem Volksglauben zufolge Pallas den ersten Olbaum gepflanzt haben soll; darum Euripides die Stadt Athen ελαιοφορος οχθος, einen an Olbäumen fruchtbaren Hügel, nennt.<sup>3)</sup>

Er hat den Hut auf die Schultern zurückgeworfen, nach Art der Reisenden, eben so wie ihn Bethus, der Bruder Amphions, unter Numero 85 hat. Pirithous dagegen hat seinen Hut unter dem Kinn mit einem Bande befestigt. Telephus, König von Mysien, welchen Achilles verwundet hatte, wurde von Euripides auf die Bühne gebracht, mit einem Hute, wie die Reisenden ihn tragen,<sup>4)</sup> und in Lumpen gekleidet, damit ihn die Griechen in dem Lager vor Troja nicht eher erkennen sollten, als bis er seine Heilung von den Händen dessen, der ihn verwundet hatte, wieder würde erhalten haben.

1) L. 10. segm. 164.

2) Hercul. fur. v. 512.

3) Hercul. fur. v. 1178.

4) Aristoph. Acharn. v. 433.



## IV.

[Numero 99.]

So berühmt der Faden der Ariadne ist, durch dessen Hülfe Theseus glücklich aus dem Labyrinth zu Kreta wieder herauskam: so selten findet man diese Geschichte auf den uns übrig gebliebenen alten Denkmalen abgebildet; weßhalb die Vase von gebräuntem Thone, die der englische Consul zu Neapel, Herr Gamineau, besitzt, und die ich unter Numero 99 aufführe, das einzige Kunstwerk, das dieselbe vorstellt, genannt werden kan.

Theseus erscheint darauf mit einem Stabe oder der knotigen Keule, mit welcher er, wie ich vorhin bemerkt habe, gewöhnlich bewafnet ging, und mit dem Garnknäuel in der Rechten; Ariadne hingegen ist in der Stellung, als wenn sie ihm denselben so eben gebracht hätte. Ein Kennzeichen am Theseus ist der Kranz, den er um den Kopf hat und der dem Hyginus zufolge aus kostbaren Steinen bestand, deren Glanz dem Helden in dem dunklen Labyrinth Licht verschafte.<sup>1)</sup> Andere Schriftsteller dagegen behaupten, er sei aus Blumen verfertigt gewesen,<sup>2)</sup> wie dieses hier auf unserer Vase der Fall ist, und das wäre den der berühmte Kranz, den Theseus hernach der Ariadne gab, und welchen Bacchus in der Folge unter die Sterne versetzte. Eben so war der Kranz beschaffen, welchen Euripides<sup>3)</sup> und Ovidius<sup>4)</sup> dem Hippolytus, des Theseus

1) Astron. l. 2. c. 5.

2) Athen. l. 15. [c. 9. n. 32.] Conf. Theophr. hist. plant. l. 7. c. 11.

3) Hippol. v. 73.

4) Heroid. 4. v. 71.

Söhne, geben, und der aus Blumen, die auf den Wiesen gepflückt waren, bestand; daher man glaubt, daß das Trauerspiel Hippolytus des so eben angeführten Euripides von einem andern frühern Stüke, das eben diesen Gegenstand behandelt habe, verschieden gewesen sei, durch den Zusatz *σεφάωνφορος*, d. i. Hippolytus der Kranzträger.

Man muß an dem Gewande der Ariadne den dunklen Streif, der durch eine Art von Knopflöchern durchschnitten ist, nicht unbemerkt lassen. Man kan ihn für einen bloßen Bierat, der auf den Zeug aufgenähet ist, oder auch für wirkliche Knopflöcher halten, wie man dieses an einem auf der Brust mit einer Nessel befestigten Gewande eines bärtigen Bacchus auf einer marmornen Vase im Hause Farnese sieht. Auch eine andere männliche Figur, die auf einer Vase von gebräntem Thone im Cabinet des Herzogs Caraffa Noja zu Neapel gemalt ist, hat das Gewand mit zwei deutlichen, völlig zu unterscheidenden Knöpfen befestigt. Ein Gewand dieser Art scheint dasjenige gewesen zu sein, was man *σχιστός χιτών*, ein geschnittenes Kleid, nannte, oder ein Kleid, das aus mehrern Stüken bestand, so daß man es vorn öffnen und mit gewissen Schnallen wieder schließen konnte, welche vielleicht an unserer Figur dasjenige vorstellt, was uns Knopflöcher zu sein scheinen. Dieses war das eigentliche Gewand der Jungfrauen, dergleichen Ariadne damals noch war,<sup>1)</sup> und es unterschied sich durch die gedachte Öffnung von andern weiblichen Gewändern, welche aus zwei Stüken bestanden und an den Seiten zusammengenäht waren, ohne sich vorn zu öffnen. Die lacedämonischen Mädchen trugen dergleichen Kleider, um den schönen nackten Fuß

1) Pollux, l. 7. segm. 54.

zu zeigen, indem sie den zugeschlossenen Theil bis auf einen gewissen Punkt auflösten, so daß die Stäbchen (πτερυγες<sup>1)</sup>) von einander flatterten, daher sie Παρυονγίδες, Hüftezeigerinnen, genant wurden.<sup>2)</sup>

## V.

## [Numero 100.]

Als etwas Vorzügliches fañ man auch die Base von gebräutem Thone im Cabinet des berühmten Malers Herrn Mengs, unter Numero 100, betrachten, wenn man auf die darauf befindliche Vorstellung sieht. Der Gegenstand ist nicht schwer zu erkennen und stellt den Theseus vor, wie er den Minotaurus erlegt. Dieses schimärische Ungeheuer hat blos einen Kindskopf, im übrigen aber einen völligen menschlichen Körper, den Schwanz ausgenommen, mit welchem ihn Apollodorus und Hyginus vorstellen, und wie man ihn auch auf einem herculanischen Gemälde abgebildet sieht,<sup>3)</sup> und ist also nicht halb Mensch und halb Dchs, wie er von Euripides bei Plutarchus<sup>4)</sup> und von Dvidius beschrieben wird. In Marmor existirt in Rom nur ein einziges Fragment des Minotaurus beim Herrn Bildhauer Bartholomä Cavaceppi, nämlich der Kopf mit den Schultern und der Brust, in natürlicher Größe und meisterhaft gearbeitet.

Man hat eine andere Figur in halb natürlicher

1) Ibid. segm. 62.

2) Ibid. segm. 55. [Eurip. Androm. v. 595. Plutarch. in comparat. Lycurgi c. Numa. c. 3. G. d. R. 6 B. 1 R. 15 §.]

3) Pitture d'Ercol. t. 1. tav. 5.

4) [In Thes. c. 15.]

Größe, welche sich in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani befindet, für den Theseus erklärt, weil sie mit der linken Hand eine andere menschliche Figur mit einem Stindskopfe bei den Hörnern faßt und mit der rechten ihr einen Stich zu geben im Begriffe ist. Der Kopf des jungen Helden, der noch keinen Bart hat, und die Gesichtszüge scheinen es zuzulassen, ihm den Namen des Theseus beizulegen; übrigens aber sind die Haupthaare kurz und lockicht, wie sie beim Herkules zu sein pflegen; so daß man in diesen beiden Figuren vielmehr den Herkules, wie er mit dem Achelous kämpft, erkennen muß.

## VI.

[Numero 101.]

Der Besitzer des Käfers in Carneol unter Numero 101 ist der Freiherr von Niedesel.

Die auf dem glatten Grunde dieses Steins eingeschnittene Figur ist Theseus, wie der darauf befindliche Name ΘΕΣΕ, dessen Endung betrurisch ist, anzeigt. Seine nachdenkende Stellung und betrühte Mine<sup>1)</sup> scheinen die Gefangenschaft anzudeuten, in welcher er von Aidoneus, Könige von Epirus, gehalten wurde, nachdem ihm der mit seinem Freunde Pirithous verabredete Plan, die Proserpina, des gedachten Königs Gemahlin, zu entführen, mißlungen war. Es ist allgemein bekant, daß Theseus und Pirithous die Helena entführten, ehe sie noch zu manbaren Jahren gelangt war, und daß vermöge der unter einander getroffe-

1) [Virg. Æn. VI. 618.]



nen Übereinkunft derjenige, dem die Helena durch das Loos zufiele, dem andern zum Besitz der Proserpina verhelfen sollte.<sup>1)</sup> Da nun Helena dem Theseus zu Theil wurde, so verband er sich mit seinem Freunde zu dem andern Unternehmen, welches aber sehr unglücklich ausschlug; den Aidoneus schifte ihnen einen wilden Hund, Namens Cerberus, entgegen, welcher den Pirithous zerriß, den Theseus aber festhielt, worauf er in einen Kerker gebracht wurde, in welchem er so lange blieb, bis Herkules ihn daraus befreite. Polygnottus hatte zu Delphi in der öffentlichen Halle beide, wie sie in des Aidoneus Gefangenschaft waren, gemalt.<sup>2)</sup>

Theseus ist mit einer Haut umgeben, welche von einem ähnlichen Thiere zu sein scheint, woraus Amphiaras, einer von den Helden im Zuge wider Theben, unter Numero 108 ein Gewand hat.

## VII.

[Numero 102.]

Der Inhalt des Basreliefs unter Numero 102, welches von einem Sarkophag in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani genommen ist, stellt die blutschänderische Liebe der Phädra, des Theseus Gemahlin, gegen ihren Stieffohn Hippolytus vor, welcher von rauhen Sitten und ganz dem Vergnügen der Jagd ergeben war; aber dennoch durch seine gänzliche Abneigung gegen die Gefühle der Liebe die heftige

1) Diod. Sic. l. 4. [c. 63.] Plutarch. in Thes. [c. 31.]

2) Pausan. l. 10. [c. 29.]

Leidenschaft der Phädra nur noch mehr entflamte. Als sie sich endlich ihrer Pflegerin entdeckt hatte, machte diese einen Versuch, die Gesinnungen des Jünglings zu erforschen; da aber alles vergebens war, so glaubte Phädra voll Schaam und Verwirrung nicht mehr vor dem Hippolytus und ihrem Gemahle erscheinen zu können, daher sie ihr Leben durch einen Strik endigte. Ihre wüthende Leidenschaft aber verleitete sie zu der Rache, daß sie einen an den Theseus gerichteten Brief hinterließ, in welchem sie fälschlich vorgab, daß Hippolytus Angriffe auf ihre Tugend gewagt habe. Als Theseus beim Herausgehen diesen Brief auf dem Körper seiner erwürgten Gemahlin fand, überhäufte er den Hippolytus mit Verwünschungen und verbannte ihn von sich. Eben diese Geschichte ist auch auf verschiedene Manier auf zweien alten Gemälden vorgestellt, von welchen sich das eine in dem herculanischen Museo,<sup>1)</sup> das andere aber, welches in den Bädern des Titus war, sich unter den Gemälden in Rom befindet; die von Sante Bartoli<sup>2)</sup> in Kupfer gestochen sind, und auf welchem Bellori irrig die Venus mit Adonis zu entdecken geglaubt hat.

Hippolytus, als die Hauptperson, befindet sich auf unserm Marmor in der Mitte und sitzt auf einer Löwenhaut nach Gewohnheit der alten Helden, welche ihren Sitz mit den Häuten der von ihnen erlegten wilden Thiere bezingen.<sup>3)</sup> Ihn begleiten Jäger mit Jagdspießen und Hunden. Der Künstler hat die Bitten der Pflegerin mit der Entdeckung der geglaubten Strafbarkeit des Hippolytus in ei-

1) Pitt. d'Ercol. t. 3. tav. 15.

2) Pitt. antich. tav. 6.

3) Οδυσσ. Α. Ι. v. 108. Virg. Aen. Ι. 8. v. 177.

nen Zeitpunkt vereinigt, und um auf seiner Vorstellung einen Contrast hervorzubringen, einen zusammengerollten Brief erdichtet, den die Pflegerin heimlich dem Hippolytus zustellt. In diesem Briefe nun, kann man annehmen, erklärte ihm Phädra ihre Liebe. Während er die Hand ausstreckt, um ihn anzunehmen, kommt sein Vater Theseus mit dem andern viereckicht zusammengelegten Briefe, wie die Spartaner sie zusammenzulegen gewohnt waren.<sup>1)</sup> und auf die Art, welche die Griechen δελτίον διπτυχον, Herodotus πικτιον,<sup>2)</sup> nannten. Dieses ist eben der Brief, den er auf dem Leichnam der Phädra gefunden hatte und bei dessen Anblife Hippolytus bestürzt wurde.

Auf dem angeführten alten Gemälde aus den Bädern des Titus ist der nämliche Brief angedeutet, und zwar gleichfalls in viereckichter Form. Er liegt zu des Hippolytus Füßen, woraus Bellori doch auf den wahren Inhalt hätte schließen können; um so mehr, da er des Briefes gar nicht erwähnt, weil er ihn nicht mit der Fabel vom Adonis reimen konnte.

Phädra mit einem Diadema, das sich wie bei der Juno von der Stirn erhebt, um dadurch anzuzeigen, daß sie eine Königin sei und als die Tochter des Minos, Königs von Kreta, aus königlichem Geblüte herstamme, sitzt in einer Stellung, als ob sie aus Verzweiflung dem Leben entsagte. Sie scheint die Vorstellungen ihrer betäubten Pflegerin nicht anhören zu wollen, wodurch der Künstler vielleicht das

1) Joseph. antiq. Judaic. l. 12. c. 5. Conf. Meurs. Misc. Lacon. l. 3. c. 6. p. 212.

2) L. 7. [c. 239. πικτιον kommt bei Herodot nirgends vor.]

hat ausdrücken wollen, was Euripides sie sagen läßt:

Ἀπελθε πρὸς θεῶν, δεξιὰν τ' ἐμὴν μεθεῖς

„Geh, um der Götter willen, und laß mir die rechte Hand.“<sup>1)</sup>

Die beiden Knaben können, ob sie gleich keine Flügel haben, zwei kleine Amor vorstellen. Derjenige, welcher der Phädra zur Rechten steht, und sich ihr gleichsam heimlich mit der Fasel nähert, scheint das Bild der blutschänderischen Liebe zu sein, so wie der andere das Bild der keuschen und ehelichen Liebe, welche durch die Leier ausgedrückt ist, die über seinem Haupte sich erhebt und deren äußerstes Ende Phädra umfaßt, so daß sie den Kopf daran lehnt, wie dem Statius zufolge Apollo es machte, als er den Tod des Orpheus beklagte.<sup>2)</sup>

Die Harmonie dieses Instruments hielt man nämlich für das Symbol der Harmonie der Gesinnungen und Neigungen unter den Menschen:<sup>3)</sup> daher vergleicht Philostratus die Einigkeit, die zwischen Vespasian und Titus herrschte, mit einer Leier,<sup>4)</sup> und auf einer Münze wird durch zwei Leiern die Einigkeit des Nerva mit dem von ihm adoptirten Trajanus ausgedrückt;<sup>5)</sup> und Amor selbst, der im Begriffe ist, eine Leier zu stimmen, scheint auf diese Einigkeit anzuspielden.<sup>6)</sup> Ich glaube daher, daß die von mir angegebene Vermuthung hier

1) Hippolyt. v. 333.

2) I. 5. Sylv. v. 15.

3) Plat. Gorg. p. 316. Suid. v. Ἀπολλωνος ἀγαλμα.

4) Vit. Apollon. l. 6. c. 14.

5) Tristan. Comm. hist. t. 1. p. 368.

6) [Beschreib. d. geschnitt. Steine, 2 Kl. 10 Abth. 777 — 778 Num.]



statt finden könne. Übrigens wurde die Leyer auch der Göttin der Jugend beigelegt, und auf einer Münze des Postilianus sieht man sie vorgestellt mit dem linken Ellenbogen darauf gestützt. <sup>1)</sup>

Die hohlstreifige Schale mit zweien Henkeln, welche eine weibliche Figur in der Hand hält, kan man für ein Geschenk erklären, das Phädra dem Hippolytus bestimmt hatte, indem es in Griechenland gebräuchlich war, daß der Schwiegervater dem Eidam und die Braut dem Bräutigam dergleichen Schalen zum Geschenke machten. <sup>2)</sup> Propertius gibt uns eine noch wahrscheinlichere Meinung an die Hand, indem er sagt:

*Seu mihi sint tangenda novercae pocula Phædræ,*

*Pocula privigno non nocitura suo.* <sup>3)</sup>

Nach dieser Stelle würde also jene weibliche Figur diejenige Person sein, welche in dieser Schale dem Hippolytus einen Liebestrank bereiten sollte.

Die Bulle am Hals der Phädra und der andern weiblichen Figur, welche die Schale hält, war kein griechischer, sondern etruskischer und römischer Gebrauch, und der Künstler hat ihn folglich hier ganz unrecht an einem Gegenstande aus dem heroischen Zeitalter angebracht. Übrigens trugen die römischen Frauen die Bullen am Halse, <sup>4)</sup> und auf einem bemalten Glase des Museums der vaticanischen Bibliothek hat der christliche Maler auch der Eva eine solche Bulle zum Schmutz gegeben. <sup>5)</sup>

1) Numism. mus. Pisan. tab. 62. n. 3.

2) Pind. [Olymp. VII. v. 1 — 5. et Schol.]

3) L. 2. eleg. 1. v. 53.

4) Plutarch. Quæst. Rom. [t. 7. p. 157. edit Reisk. Plutarch redet nur von Bullen der Knaben. Man vergleiche auch den 2 Band 186 — 187 C.]

5) Buonarr. osserv. sopra alcun. vetr. tav. 1. p. 11.

Man bemerke auch die Tritonen, welche auf einer Muschel, *buccinum* genant, blasen und an der Spitze des großen Thors eines Gebäudes, das einen königlichen Palast vorstellt, befindlich sind. Macrobius, der solcher Tritonen, die in Rom oben am Giebel der Tempel des Saturnus standen, Erwähnung thut, behauptet, dieselben zeigen symbolisch an, daß die Geschichte von des Saturnus Zeitalter hernach so zu sagen redend geworden, da sie vorher stumm, dunkel und unbekant gewesen sei.<sup>1)</sup> Allein dieses angebliche Symbol der Geschichte verliert die vorausgesetzte Bedeutung durch die Tritonen auf unserm Denkmal und auf einem andern eben derselben Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani; so wie ebenfalls durch diejenigen, welche über einem andern Tempel auf einem Basrelief, das im Campidoglio in den Zimmern der Conservatoren befindlich ist und die vier Jahreszeiten vorstellt, imgleichen auf einigen andern zu sehen sind, welche sich oben an einem Gebäude auf einem Basrelief des Hauses Mattei befinden, das hierin einer großen Urne im Hause Barberini ähnlich ist; anderer Kunstwerke nicht zu gedenken. Man kan daher nicht annehmen, daß alle die Gebäude und Gegenden, die auf diesen Denkmalen vorgestellt sind, dem Saturnus geheiligt waren. Ich glaube also, daß die Tritonen hier nichts anderes bedeuten, als die übrigen Bieraten, die man auf den Giebeln der Gebäude anbrachte: daß sie nämlich nur die Stelle anderer Statuen einnehmen, die man sonst darauf zu setzen pflegte, und die nicht mehr Anspielung auf ihre Gebäude haben, als die Ziegen an den Ecken eines Giebels an einem kleinen Tempel, der auf einer Münze der Familie Petilia abgebildet ist, zu haben scheinen.

1) Saturnal. l. 1. c. 8. p. 184.

Es befand sich im vorigen Jahrhunderte zu Rom eine große Begräbnißurne, wovon sich die Zeichnung in der Sammlung des Herrn Generals von Wallmoden in Hanover, Commandanten der königlichen großbritannischen Garde zu Pferde, erhalten hat. Auf derselben war die Geschichte von der Phädra und dem Hippolytus vorgestellt. Auf der Vorderseite dieses Denkmals erschien Hippolytus, im Begriffe, mit seinen übrigen Gefährten auf die Jagd zu gehen; auch waren elf nackte Männer mit zwei Pferden und vielen Hunden, nebst der Pflegerin der Phädra in bittender Stellung neben dem Hippolytus, darauf abgebildet. Hippolytus hält einen zusammengerollten Brief, den ihm eben jene Pflegerin gegeben hat, woraus aber der Zeichner, der wahrscheinlich die ganze Vorstellung nicht verstand, eine viereckichte Form gemacht hat. Auf der einen Seite sitzt Phädra trostlos in einer Gesellschaft vieler Frauen, die ihr beistehen und sie unterstützen. Zwei derselben spielen auf der Cithar, die derjenigen sehr ähnlich ist, auf welche sich Phädra im andern von mir erklärten Basrelief stützt. Die Pflegerin, die als die nächste sich vorzüglich bemühet, sie zu trösten, hebt ihr den Schleier oder das Tuch, womit ihr Kopf bedeckt ist, auf. Neben dem Stuhle der Phädra steht ein kleiner geflügelter Amor, der einen Pfeil losdrückt. Hierauf müßte nun die Zeichnung der andern Seite folgen; allein sie hat sich nie vorgefunden.

## Dreizehntes Kapitel.

---

### Odipus.

#### I.

[Numero 103.]

Auf dem Bruchstücke einer Urne im Hause Nondini, hier unter Numero 103, ist Odipus, König von Theben, vorgestellt, wie er sich entweder selbst des Gesichts beraubt hat, oder desselben nach der Behauptung des alten Geschichtschreibers Hellanikus<sup>1)</sup> von den Sklaven des Lajus beraubt worden ist, als er sich einst in Gesellschaft seiner Söhne Etrokles und Polynices von Theben entfernte, weil diese ihn zur Abreise zwangen; daher er sich auch bei Sophokles beklagt, daß ihn dieselben aus seinem Vaterlande verbannt hätten.<sup>2)</sup>

Man erblickt darauf zwei Jünglinge, sowohl nach den Gesichtszügen, als nach der Stellung, von verschiedenem Alter. An der entschlossenen Stellung des einen erkennt man leicht den Etrokles, mit dem Spieße in der Hand, wie er mit unwilliger Mine sich nach der verstümmelten Figur hinwendet. Der jüngere Bruder, Polynices, scheint sich gegen den Vater weniger hart zu bezeigen, indem man auf seinem Gesichte das Mitleiden ausgedrückt sieht,

1) Schol. Eurip. Phœniss. v. 61.

2) Sophocl. OEdip. Colon. v. 1304.



wiewohl die mit seinem ältern Bruder gemeinschaftlich vorgenommene Entführung eines blinden Vaters aus seiner Heimat dawider streitet.

Man erkennt am Oedipus die königliche Würde an dem Diadema, welches sein Haupthaar umgibt. Dieses Haar aber ist nicht lockicht, wie bei den Figuren anderer griechischen Helden; sondern steif und gerade, um, wie ich glaube, auch dadurch die unglückliche Lage dieses Königs auszudrücken. Er trägt überdies einen langen Mantel, der auf der linken Schulter zugeknüpft ist, um ihm durch denselben noch ein anderes königliches Wahrzeichen zu geben, wie ich schon unter Numero 65 bei dem Talar des Eurystheus, Königs von Mycenä, bemerkt habe. Er geht auf den Spizen der Füße, wie ein Mensch, der wider Willen fortgezogen wird. An der linken Seite hängt ihm das Schwert herab, mit welchem er dem Seneca zufolge sich die Augenwimpern abschneitt.<sup>1)</sup> Beim Sophokles hingegen übt Oedipus diese schreckliche Rache an sich selbst mit den Schnallen, die er von dem Leichnam der Jokaste genommen hat, aus.<sup>2)</sup>

Die von der verstümmelten Figur übrig gebliebene Hand, die eine weibliche Figur hat, stellt eine von den Töchtern des Oedipus vor, und die Art, wie sie ausgestreckt ist, deutet Trauern und Wehklagen an, indem die Töchter den unmenschlichen Charakter ihrer Brüder verabscheuten, welche aller kindlichen Liebe entsagt, aus bloßer Begierde zu herrschen, ihren Vater auf die Art behandelt hatten, und daher von demselben mit Verwünschungen und Fluch überhäuft wurden.

Die beiden Bogen an der Mauer scheinen die

1) OEdip. v. 935.

2) OEdip. Tyr. [v. 1264.]

Thore von Theben zu sein und stellen, da sie so nahe bei einander sind, wahrscheinlich nur eines von den sieben Thoren vor, welche die Stadt hatte. Der Künstler hat sich wahrscheinlich nach den Thoren der römischen Städte gerichtet, welche zwei Bogen oder Eingänge zu haben pflegten, wie man noch an verschiedenen alten Thoren in Rom sehen kann. Die Alten bauten indessen auch Thore mit drei Bogen, wie aus dem neulich entdeckten Thore der alten Stadt Pompeii erhellet. Der größte von diesen Bogen in der Mitte diente für die Wagen; die beiden Nebengebogen aber, welche niedriger und enger waren, für die Fußgänger.

## II.

[Numero 104.]

Auf dem andern Bruchstücke unter Numero 104, welches von einer Zeichnung genommen ist, scheint mir der Hauptinhalt des Trauerspiels des Sophokles, das er *Oedipus Koloneus*, oder *Oedipus ohne das Licht der Augen*, betitelt, vorgestellt zu sein; nämlich wie er zu Thebä in Böotien des Throns entsetzt und mit seiner Tochter Antigone in den heiligen Hain der Eumeniden ohnweit Athen gekommen ist, wo er dem Orakelsprüche zufolge das Ende seines Elends finden und sein mühseliges Leben endigen sollte.

Als er nun hier angekommen war, und sich auf einen von den Sizen niederließ, <sup>1)</sup> die um den Tempel herum befindlich waren, in welchen aber niemand hineingehen durfte, bis er den Eumeni-

1) Sophocl. OEdip. Colom. v. 85.

Den geopfert hatte: <sup>1)</sup> wurde ihm von den alten Hüttern des Orts befohlen, sich zu entfernen. Nachdem er ihnen aber seinen Namen gesagt und sein Verlangen eröffnet hatte, dem Könige Theseus von Athen einige Geheimnisse von großer Wichtigkeit mitzutheilen: so lehrten sie ihn die Opfergebräuche, wodurch er sich den Göttinnen angenehm machen könnte. Es war dieses ein Opfer, das aus einer bloßen Libation von Wasser und Honig bestand und ohne Feuer verrichtet wurde, indem dieses bei der Anrufung der Eumeniden verboten war. <sup>2)</sup> Da ein solches Opfer sowohl von Oedipus selbst, als auch von einem andern verrichtet werden konnte: <sup>3)</sup> so hatte der Verfertiger unseres Marmors die Freiheit, es von einem der alten Hüter verrichten zu lassen, welcher daher mit der einen Hand etwas Flüssiges ausgießt, mit der andern aber eine Schale hält, worin vielleicht der Honig befindlich sein soll; eine Handlung, die man durch *libare pateras* ausdrückte. <sup>4)</sup>

Es war dem Oedipus ferner befohlen, nicht laute, sondern stumme Gebete zu den Göttinnen zu schicken. <sup>5)</sup> Er hat auf unserm Marmor den Kopf mit dem Mantel verhüllt, entweder weil er sich schämt, daß er sich hat zu erkennen geben müssen, so wie sich Herkules beim Euripides das Gesicht bedeckt, aus Schaam, seine eigenen Söhne umgebracht zu haben, <sup>6)</sup> oder weil diejenigen dieses zu thun pfleg-

1) Ibid. v. 125.

2) Stanley. not. in Aeschyl. Eumenid. v. 70.

3) Sophocl. l. c. v. 500.

4) Virg. Aen. l. 7. v. 133.

5) Sophocl. l. c. v. 489 et 496.

6) Hercul. fur. v. 1159 et 1198.

ten, welche, wie Oedipus, dem Tode nahe waren; <sup>1)</sup> oder endlich, weil dieses bei allen Opfern gewöhnlich war, bei denen ausgenommen, die man dem Saturnus brachte. Er scheint übrigens solche stumme Gebete herzumurmeln, welche an einem andern Orte von Sophokles κεκρυμμενη βαξίς genannt werden. <sup>2)</sup> Da er ferner den Befehl erhielt, an dem Orte der Libation dreimal neun Olivenzweige oder drei Bündel, wovon jedes aus neun Zweigen bestände, zurückzulassen (daß das Wort κλωνες bedeutet bei Sophokles, dem Hesychius zufolge, sowohl Zweige als Ruthen, ῥαβδοί): so steht man diese drei Bündel auch auf unserm Marmor, von denen Oedipus eines in der rechten Hand hält. Die übrigen beiden hat Antigone, welche, statt dem Vater auch diese hinzureichen, wie er es durch das Ausstrecken der andern Hand zu erwarten scheint, vielmehr von der heiligen Verrichtung abgewendet und mit dem Kopfe anderswohin gerichtet steht, gleichsam um zu sehen, wann der längst gewünschte Theus erscheinen werde.

Übrigens war die neunfache Zahl dieser Zweige bei den heiligen Gebräuchen der Sühnopfer festgesetzt; <sup>3)</sup> und das gegenwärtige Opfer des Oedipus war gerade ein Sühnopfer wegen der von ihm, obwohl wider Willen, begangenen Blutschande.

Ich muß hiebei noch bemerken, daß es auch ein allgemeiner Gebrauch war, bei Anbetung der Götter einen Olivenzweig in den Händen zu haben, <sup>4)</sup>

1) Aristot. rhet. l. 2. c. 6.

2) Electr. [v. 631.]

3) Ovid. metam. l. 10. v. 434. Propert. l. 2. eleg. 24. v. 2. Conf. Joh. Protospat. Exeg. in Hesiod. oper. p. 183.

4) Porphy. de antr. Nymph. p. 122.



den man *Ἰαλλος* nannte.<sup>1)</sup> Die Ursache davon war theils, weil man glaubte, daß die Olive jedes Übel entfernt halte,<sup>2)</sup> theils auch, weil sie als Symbol des Friedens auf den Frieden anspielen konnte, den man von den Göttern erbat. Ich kan daher nicht unterlassen, hier eines vom berühmten Bianchini begangenen Irrtums zu erwähnen,<sup>3)</sup> indem er das Wort *δραγματα*, wie man es bei Kallimachus liest: *ἱερα δραγματα αἰαχυνων*,<sup>4)</sup> auf gewisse obrigkeitliche Stäbe, die auf einem geschnittenen Steine befindlich sind, beziehet. Er glaubt daher, daß dieses Wort so viel als Ruthen oder Zweige sagen wolle und führt des Salmasius Autorität dabei an;<sup>5)</sup> da dieser doch der gewöhnlichen, von allen übrigen angenommenen Meinung folgt, nach welcher man eine Handvoll Ähren darunter versteht.

Um mich aber nicht von des *Ödipus* Geschichte zu entfernen: so muß ich weiter anführen, daß man liest, es sei ihm befohlen worden, den Rand des Opfergefäßes mit Wolle von jungen Schafen einzufassen,<sup>6)</sup> indem die Wolle ein wesentliches Erfoderntiß bei den Opfergebräuchen war.<sup>7)</sup> Wenigstens erkläre ich das Wort *νεαρὰς* auf diese Art. Da man ihn nun auf unserm Marmor auf einem Sitze, der mit einer Thierhaut bedekt ist, erblickt, welches auch aus dem Thierkopfe, der zu seinen Füßen liegt,

1) Pollux, l. 1. segm. 28.

2) Suid. v. *δαεινιον*.

3) Ist. univ. p. 555.

4) Hymn. in Del. v. 283.

5) Explicat. Inscr. Herodis Attic. p. 19.

6) Sophocl. *OEdip. Colon.* v. 487.

7) Græv. lect. Hesiod. c. 25. p. 126.

zu ersehen ist: so könnte man sagen, daß das Eizen auf der Haut des getödeten Thiers ein anderer heiliger Gebrauch gewesen sei, den man bei den Opfern der Eumeniden beobachtet und den der Künstler hier ausgedrückt habe. Dieses hätte alsdann einige Ähnlichkeit mit der Art, wie man das Orakel des Amphiaraus um Rath fragen mußte, d. n.ämlich die um Rath fragende Person auf der Haut eines diesem Helden geopfertem Widder einschlafen mußte, von dem man glaubte, daß er die Orakelsprüche ertheile.<sup>1)</sup>

Es verdient bemerkt zu werden, daß die Figuren bei diesem Opfer nicht, wie sonst gewöhnlich war, das Haupt mit Olivenkränzen umwunden haben, und doch war dieses, der Sappho zufolge, ein Gebrauch, um die Opfer den Göttern dadurch desto angenehmer zu machen.<sup>2)</sup> Man könnte daraus vielleicht schließen, daß man bei den Opfern der Eumeniden diese Gewohnheit, sich den Kopf zu umkränzen, mit ihrer Härte und Strenge für unvertragbar gehalten habe.

Aus diesem Kunstwerke erhält also die oben angeführte, bis izo nicht gehörig verstandene Stelle des Sophokles mehr Deutlichkeit, und man lernt daraus in Rücksicht auf die alten Opfergebräuche nunmehr bestimmter einsehen, was bei den Transtopfern, die man den Eumeniden zu bringen pflegte, eigentlich beobachtet wurde.

1) Pausan. l. 1. [c. 34.]

2) Athen. l. 15. [c. 5. n. 16.]

## Bierzehntes Kapitel.

---

### Die Helden vor Theben.

#### I.

[Numero-105.]

Der Käfer in Carneol, der sich im Stosch'schen Cabinet befindet <sup>1)</sup> und unter Numero 105 aufgeführt ist, hätte vielleicht an der Spitze aller in diesem Werke enthaltenen Denkmale stehen sollen, wenn man sie nämlich nicht nach dem fabelhaften oder nach dem historischen Inhalte, wozu sie gehören, sondern nach ihrem Alter hätte ordnen wollen. Dieses zeigt sich an gegenwärtigem so vorzüglich geschnittenen Steine sowohl durch den Styl in der Zeichnung, als auch durch die etrurischen Buchstaben der unter den Figuren befindlichen Namen. Diese sind Tydeus, Polynices, Amphiaras, Adrastus und Parthenopäus, fünf von den sieben Helden im Feldzuge wider Theben, die von den Alten Halbgötter genannt werden. <sup>2)</sup> Die oben erwähnten fünf Helden stehen hier und berathschlagen sich mit einander. Die ersten drei Namen sind von der Rechten nach der Linken, die beiden übrigen aber von der Linken nach der Rechten geschrieben.

Die Geschichte dieses Feldzugs des Adrastus, Königs von Argos, und seiner Bundesgenossen gegen:

1) [Beschreib. d. geschnitt. Steine, 3 B. 2 Abth., 172 Num. G. d. K. 3 B. 2 K. 18 S. Note.]

2) Procl. in Hesiod. opus. A. p. 46.

den Eteokles, König von Theben, ist bekannt. Seine Absicht dabei war nicht sowohl, den Bruder dieses Königs, Polynices, wieder auf den Thron zu setzen, indem diese beiden Söhne des Oidipus eine Übereinkunft getroffen hatten, wechselseitig die Regierung zu führen: als vielmehr sich selbst wegen der seinem Abgesandten Tydeus zugesügten Beleidigung an ihm zu rächen. Ich brauche daher nichts weiter darüber zu sagen; besonders da wir eine ganze Abhandlung über diesen geschnittenen Stein haben, worin der Verfasser alle Stellen aus den alten Schriftstellern, die davon handeln, gesammelt hat. <sup>1)</sup>

Es bleibt mir also nichts zu bemerken übrig, als die Stellung des Parthenopäus mit übereinander geschlagenen Füßen, wie Polynotus den Hector zu Delphi gemalt, der aber noch dieses Besondere hatte, daß er das linke Knie mit beiden Händen hielt, <sup>2)</sup> wie Jason bei Apollonius:

αμφοτερῇσι περὶ σχετὸ γυνάτα χερσὶ, <sup>3)</sup>

eine Stellung, die denen eigen ist, welche sehr betrübt sind. <sup>4)</sup> Er ist in seinen Mantel gehüllt, wie Homerus den Priamus beschreibt: εντυπας εν χλαινη κεκαλυμμενος, <sup>5)</sup> eine Redensart, die nach dem Scholiasten dieses Dichters und nach dem des Apollonius, <sup>6)</sup> jemand bedeutet, um dessen Glie-

1) Antonioli antica gemma etrusca spiegata con due dissertazioni. Pisa 1757. 4. [G. d. R. a. a. D.]

2) Pausan. l. 10. [c. 31.]

3) Argonaut. l. 3. v. 706.

4) Conf. Vales. not. in Ammian. l. 29. c. 2. p. 560.

5) Il. Ω. XXIV. v. 163.

6) Schol. Apollon. Argonaut. l. 1. v. 264.



der das Tuch sich so dicht anschließt, daß es der *τυπος* oder die Figur des Körpers zu sein scheint. Das Einwickeln auf diese Art in das Tuch (*χλαίνη*) wird auch *περιχλαίνιζεσθαι* genannt. <sup>1)</sup>

Die ovale Form des Schildes von *Adrastus* mit zwei halbzirkelförmigen Einschnitten war nicht bloß ein eigentümliches Merkmal der Schilde der Thebaner, welches *Bianchini* zu behaupten scheint; <sup>2)</sup> denn außer daß man das Gegentheil davon am *Adrastus* sieht, hatten auch die Schilde der Spartaner dieselbe Form, wie dieses aus den in Marmor erhoben gearbeiteten Schilden, welche den Namen des *Archidamus*, Königs von Sparta, tragen, und die *Fourmont* beim Umwühlen der Ruinen des Tempels des *Apollo* zu *Amphlā* in *Lacedämonien* fand, erhellen. <sup>3)</sup>

## II.

[Numero 106.]

Wie der vorige Stein alle übrigen in Rücksicht auf das Altertum übertrifft, so geht der folgende unter *Numero 106* aufgeführte allen etruskischen geschnittenen Arbeiten in Ansehung der Vortreflichkeit der Kunst vor, und er kann gewiß den ersten Platz behaupten, indem man auf demselben die tiefe Einsicht in die Wissenschaft mit der Geschicklichkeit in der Ausführung vereinigt findet; so daß, da ich noch keinen etruskischen geschnittenen Stein gefunden habe, der mit diesem verglichen werden könnte,

1) *Suid.* v. *περιχλαίν.*

2) *Istor. univ.* p. 278.

3) *Mémoires de l'Acad. des Inscript. et bell. lett.* t. 16. p. 102.

die gegenwärtige Gemme in Absicht auf Vollkommenheit nach meiner Meinung als Norm und Regel des Styls dieser Nation angenommen werden könnte. Da der Charakter desselben übrigens eine zu starke Andeutung und Überladung war, — zwei Eigenschaften, welche ihren Grund in dem Prahlen mit der Wissenschaft hatten — so bewirkte dieses, daß ihren Werken die Gratie und die vollkommene Idee der Schönheit fehlte. <sup>1)</sup>

Es wird auf diesem geschnittenen Steine *Teucus*, Vater des *Diomedes* und einer der sieben Helden im Feldzuge wider Theben, vorgestellt, und zwar wie er, nachdem er in der Eigenschaft eines Abgesandten von *Adrastus* und den übrigen Verbündeten an den thebanischen König geschickt worden war, wieder nach Argos zurückkehrt und in einem Hinterhalte der funfzig Bewaffneten, den ihm *Teokles* treuloserweis gelegt hatte, mit einem Wurffspieße verwundet ist. *Teucus* aber vertheidigte sich ganz allein mit solcher Tapferkeit, daß er die funfzig bis auf einen einzigen, der die Nachricht davon nach Theben brachte, erlegte.

Aus der Schilderung des *Teucus*, die *Statius* in folgenden Versen von ihm macht:

. . . . . *quamquam ipse videri*  
*Exiguus, gravia ossa tamen, nodisque lacerti*  
*Difficiles; nunquam hunc animum natura minori*  
*Corpore, nec tantas ausa est includere vires, 2) —*

könnte es scheinen, als habe er denselben geschnittenen Stein vor Augen gehabt; so ähnlich ist der Held des Dichters dem des Künstlers.

1) [Man sehe G. d. R. 3 B. 2 R. 19 S. Note.]

2) Theb. 1. 6. [v. 643.]

## III.

[Numero 107.]

Das Seitenstück dazu unter Numero 107, welches im Kabinet des Herrn Christian Dehn befindlich ist und das Bild des nämlichen Helden vorstellt, dient mit den beiden vorhergehenden zum Beweise meiner Behauptung in der vorläufigen Abhandlung, daß nämlich die etrurischen Künstler, da es ihnen an Gegenständen aus der vaterländischen Geschichte fehlte, die Vorstellungen auf ihren Kunstwerken aus der Fabel und Geschichte der Griechen hernahmen. Tydeus erscheint hier von dem Thebaner Menalippus in der Belagerung von Theben tödlich verwundet.<sup>1)</sup> Er hebt den Kopf in die Höhe und richtet seine Blicke nach den Mauern der belagerten Stadt, von wo der tödliche Streich gekommen war. Wenn dieser Gegenstand von einem griechischen Künstler in Stein geschnitten wäre: so würde er vielleicht der Beschreibung zufolge, welche Aeschylus von dem Schilde dieses Helden gibt,<sup>2)</sup> die Figur desselben umgekehrt vorgestellt haben, damit er die kleinen Schellen, welche am Schilde selbst befestigt waren, um durch das Getöse derselben dem Feinde Schrecken einzujagen, hätte andeuten können. Euripides gibt dem Rhesus, Könige von Thracien, einen ähnlichen Schild mit kleinen Schellen.<sup>3)</sup> So viel ich aus diesem Dichter abnehmen kann waren dieselben inwendig an dem Riemen angebracht, mit welchem man den Schild am Arm befestigte, wiewohl dieser Riemen weder zu den Seiten dieses

1) Pausan. l. 9. [c. 18.]

2) Sept. Theb. [v. 363.]

3) Rhes. v. 383.

Krieges, noch in dem trojanischen, bereits im Gebrauche war, wie ich hernach bei Numero 109 zeigen werde. <sup>1)</sup>

## IV.

[Numero 108.]

Das Bruchstück unter Numero 108 ist von gebräutem Thone, aber in einem so hohen Style, daß der Ritter Peter Leo Ghezzi, aus dessen in der vaticanischen Bibliothek befindlichen Zeichnungen das Kupfer copirt worden ist, gestand, er habe unter der großen Menge von Kunstwerken aus dieser Materie keine gesehen, welche so meisterhaft gearbeitet wären und dem gegenwärtigen zur Seite gestellt werden könnten. Es verdiente daher wohl ein so vortrefliches Denkmal der Kunst aufbewahrt zu werden, sei es auch nur durch ein Kupfer, wenn gleich der darauf vorgestellte Gegenstand schwer zu erklären ist, indem er nur noch bloß in den Köpfen der beiden darauf modellirten Figuren besteht. Ich will indessen das, was mir wahrscheinlich dünkt, hier angeben. Ich glaube nämlich darauf den Amphiarus, Besitzer eines dritten Theils des Königreichs Argos und einen der sieben Helden, welche dem oben erwähnten Kriege wider Theben beizuhilfen, nebst seiner Gemahlin Eriphyle, zu erblicken. Da Amphiarus, vermöge seiner Sehergabe wußte, daß er umkommen müsse, wenn er mit den übrigen fünf Helden, die sich mit Adrastus wider Theben verbunden hatten, zöge, so wie auch alle übrigen Verbundene, Adrastus allein ausge-

1) [Man sehe auch die Note oben auf S. 312 — 313.]



nommen, in diesem Kriege fallen würden: so weigerte er sich, Theil daran zu nehmen.

Zu derselben Zeit waren die alten Zwistigkeiten zwischen ihm und *Adrastus*, dem Besitzer der beiden übrigen Drittheile des Königreichs *Argos*, von neuem erwacht. Nachdem *Adrastus* aus dem Lande vertrieben und nach *Sicyon* seine Zuflucht zu nehmen gezwungen worden, erleichterte er sich seine Rückkehr dadurch, daß er dem *Amphiaraus* seine Schwester *Eriphyle* zur Gemahlin gab. Nichts destoweniger entstanden bald darauf neue Streitigkeiten in Absicht auf das Reich zwischen ihnen. Um dieselben beizulegen, kamen sie beide dahin überein, der *Eriphyle* die Entscheidung zu übertragen; welche Gelegenheit die übrigen wider *Theben* verbundenen Fürsten benutzten, um sich mit *Amphiaraus* zu verbinden. *Eriphyle*, welche *Polynices* durch ein goldenes Halsband, das er von *Theben* mitgebracht hatte und das von *Vulcanus* für die *Venus* gefertigt, von dieser Göttin aber der *Harmonia*, Gemahlin des *Adamus*, verehrt worden war, gewonnen hatte: entschied den Streit zu Gunsten ihres Bruders *Adrastus*, und vermochte ihren Gemahl, dem Bündnisse der übrigen Fürsten wider *Theben* beizutreten. <sup>1)</sup> Mit dieser vorläufigen Bemerkung ist daher die erste Idee meiner Muthmaßung in Ansehung des Inhalts des gedachten Kunstwerkes aus dem ehrwürdigen Kopfe in mir entstanden, welcher, obwohl mit dem Helme bedeckt, doch nicht eine kriegerische Mine, sondern vielmehr ein ruhiges Nachsinnen zeigt, in welchem man jenen heiligen Seherblick, der dem *Apollo* beigelegt wird, wahrnimmt, so wie ihn *Philostatus* nach einem alten Gemälde des *Amphiaraus*

1) Diod. Sic. [l. 4. c. 86.]

selbst uns beschreibt; 1) ja man erblickt darin auch selbst den Charakter dieses Helden, „welcher (dem „*Äschylus* zufolge) nicht suchte gut zu scheinen, „sondern es in der That zu sein, indem er in der „tiefen Furche seiner Seele jene Samenkörner be- „fruchtete, aus welchen die weisen Rathschläge her- „vorkeimen.“ 2) Zu gleicher Zeit bemerkt man auf seinem Gesichte, wie dieses auch schon bei einer Statue desselben der Fall war, 3) den geheimen Kummer über die von ihm vorhergesehenen unglücklichen Folgen, welche der Krieg gegen Theben nach sich ziehen würde. Daher könnte ihm auch als einem Seher und als einer dem *Apollo* geweihten Person ein mit dem Lorbeerzweige umwundener Helm gegeben werden, eben so wie der Helm des Priesters *Ambrō* bei *Virgilius* mit einem Ölweige umwunden war:

*Fronde super galeam et felici comtus oliva.* 4)

*Statius* scheint diesen Dichter nachgeahmt zu haben, indem er auch dem *Amphiaras* einen gleichfalls mit Ölweigen geschmückten Helm gibt, 5) so daß dieser also an unserer Figur ein desto deutlicheres Kennzeichen sein würde.

Die weibliche Figur, auf deren Gesichte sich ein gewisses ungeduldiges Verlangen nach dem, was ihr von weitem versprochen worden, zeigt, stimmt sehr gut zu dem Halsbande, als der Triebfeder, welche die *Eriphyle* bewog, ihren Gemahl zu verrathen. Das,

1) *L. 1. Icon. 27. p. 802.*

2) *Sept. Theb. [v. 552.]*

3) [*Analecta, t. 2. p. 466. t. 3. p. 170. edit. Jacobs.*];

4) *Æn. l. 7. v. 751.*

5) *Theb. l. 4. v. 217. l. 8. v. 175.*

was sie in der linken Hand hält, gleicht dreien Spießen, um sie vielleicht den verbündeten Fürsten als Beweise zu zeigen, daß sie ihren Gemahl überredet habe und daß derselbe bereit sei, sich mit ihnen in dem vorhabenden Kriege zu vereinigen.

Der Helm auf unserm Basrelief scheint das Wort *τριφαλεια*, *τρυφαλεια* zu erklären, welches man bei Homer<sup>1)</sup> als gleichbedeutend mit *triplex juba*, das nach dem Virgilius dem Helme des Turnus zukam, liest;<sup>2)</sup> den man sieht daraus zwei Reihen gerader und verschnittener Haare, zwischen welchen andere längere Haare hinten herunterfallen, die an dem Helme, welchen Statius dem Hippomedon gibt, eine weiße Farbe hatten.<sup>3)</sup> Einen ähnlichen Helm trägt die von Aspasius in Stein geschnittene Pallas.<sup>4)</sup> Der Theil des Helmes, der über der Stirn hervorragt, hieß *γεισσον*,<sup>5)</sup> *suggrundium*, weil er dem Helme und dem Kopfe ohngefähr denselben Dienst that, wie die Dachtraufe den Häusern.

Übrigens ist unter allen auf den vorher aufgeführten Denkmälern dieses Werks abgebildeten Helmen, Amphion unter Numero 89 allein ausgenommen, Amphiaras der erste, der einen Bart hat: alle übrigen, weñ auch das männliche Alter an ihnen ausgedrückt ist, sind bartlos, vorzüglich auf den hebräischen Kunstwerken. Das Urtheil des Paters Antoniolli<sup>6)</sup> ist daher falsch, weñ er aus der unbärtigen Figur eben dieses Amphiaras, die auf

1) [Il. T. XIX. v. 382.]

2) Æn. l. 7. v. 785.

3) Theb. l. 4. v. 130.

4) Stosch pierr. gravées, pl. 13.

5) Pollux, l. 1. segm. 135.

6) Dissert. 2. p. 86.

dem vorher angeführten geschnittenen Steine gearbeitet ist, behaupten will, der Künstler habe einen Fehler begangen, daß er diesen Helden, so wie den *Adrastus*, ohne Bart vorgestellt hat: da er sich vielmehr nur nach dem Gebrauche seiner Zeit oder Nation, oder nach dem Zeitpunkte, in welchem die erwähnten Helden lebten, richten mußte. Er wagt ferner die Behauptung, daß der geschnittene Stein, da die Gewohnheit, den Bart zu scheeren, im fünften Jahrhunderte zu Rom eingeführt worden sei, nicht so alt sein könne, als man vorgebe, und daher vielleicht in das fünfte Jahrhundert dieser Stadt gehöre; folglich der Künstler ein Römer wäre. Übrigens scheint das Bruchstück, von welchem diese Zeichnung genommen ist, dasjenige zu sein, welches im Cabinet des *Collegii Romani* aufbewahrt wird.

## V.

[Numero 109.]

Die Figur des knieenden Helden (*γυμνὸς ἄσπις*) unter Numero 109 mit dem Schild am Arme befindet sich in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani. Nach dem Diadema zu urtheilen, das er um die Stirn hat, muß es ein König sein, und zwar ein sterbender König, den die Kräfte schon verlassen haben, indem er mit der rechten Hand den hintern Theil des Kopfes berührt, als ob er einen Schlag daran bekommen hätte.

Es kan indessen dieser Held keiner von denen sein, welche in dem trojanischen Kriege blieben, indem nach der Einnahme von Troja alle griechischen Könige, welche dahin gegangen waren, gesund und glücklich wieder von da abreisten. Es muß also wohl ein



König sein, der vor der besagten Belagerung jener Stadt lebte, und zwar wahrscheinlich einer von den vorbenannten sieben Helden im Zuge wider Theben, unter denen Kapaneus, König eines dritten Theils von Argos, beim Ersteigen der Stadtmauern von einem Wetterstrahle getroffen ward und dadurch sein Leben verlor. Es erscheint dieser König auf mehreren geschnittenen Steinen in dem Augenblicke vorgestellt, wo er sein Leben endigt.<sup>1)</sup> Auf einem, den Herr Christian Dehn zu Rom besitzt, ist auch der, Wetterstrahl ausgedrückt, der ihn von der Leiter die indessen zerbrochen abgebildet ist, herunterwarf. Bei den Alten war eine Statue eben dieses Kapaneus, welche Tauriscus verfertigt hatte, unter dessen übrigen von Plinius verzeichneten Werken besonders berühmt.<sup>2)</sup> Selbst die Form des Schildes trägt dazu bei, in unserer Figur einen Argiver zu erkennen, indem die Schilde dieser Nation groß und rund waren, wie man aus der Vergleichung abnehmen kan, welche Virgilius zwischen dem Auge auf der Stirn des Polyphemus und zwischen einem argivischen Schilde anstellt.<sup>3)</sup>

An der inwendigen Seite des Schildes erblickt man zwei Griffe, welche die Griechen *οχλον* und *οχλην* nannten. Der in der Mitte befindliche ist größer und diente dazu, den Arm hindurch zu stecken, der zweite hingegen nach dem Rande zu war für die Hand bestimmt, um dadurch den Schild gehörig bewe-

1) [Beschreib. d. geschnitt. Steine, 3 Kl. 2 Abth. 175 — 176 Num.]

2) I. 35. c. 40. sect. 40. [n. 40. Keine Statue, sondern ein Gemälde von Tauriscus dem Maler, welcher von Tauriscus dem Toreut sowohl als von einem andern, der Bildhauer war, verschieden ist.]

3) Aen. I. 3. v. 637.

gen zu können. Wiewohl das oben angeführte Wort *οχαρον* oder *οχαρη* nicht im Homerus vorkommt; den dieser Dichter erwähnt durchaus keiner Griffe; daher man glaubt, daß zu den Zeiten des trojanischen Krieges die Schilde nicht die Bequemlichkeit hatten, am Arme befestigt werden zu können. Man band daher, wie ich schon bei Numero 17 bemerkt habe, die Schilde vermittelt eines Riemens, der *πορπαξ* hieß, an den Hals; so daß wenn man sich ihrer nicht bediente, sie auf der Brust, beim Ruge aber auf dem Rücken, herabbingen. Wollte man sie wirklich gebrauchen, so hing man sie auf den Arm. Es würde indessen, wo nicht unmöglich, doch sehr schwer gewesen sein, den Schild ohne Griff auf dem Arme zu befestigen, oder ihn in die Höhe zu heben, um den Kopf zu schützen. Es gibt daher die gesunde Vernunft an die Hand, daß irgend etwas daran befindlich gewesen sein müsse, um ihn mit der Hand fest zu halten und sich desselben nach Bedürfniß zu bedienen. Diese richtige Betrachtung veranlaßt mich, zu glauben, daß in jenen Zeiten der Schild schon einen Griff für die Hand, wenn gleich nicht für den Arm, gehabt habe. Das oben angeführte Wort, welches den Griff des Schildes bedeutet, kann man in den folgenden Zeiten angenommen haben, um beide damit zu bezeichnen. Was übrigens dasjenige eigentlich sei, was Homerus am Schild des Achilles *δελαμων*, *lorum*, nennt, wage ich nicht zu bestimmen, wenn es anders nicht etwa ein Riemen war, um den Schild selbst damit zu halten.<sup>1)</sup> Da aber der Krieg wider Theben früher als der trojanische geführt wurde: so kann man den Verfertiger unseres Kunstwerkes nicht von dem Fehler frei sprechen, einen Anachro-

1) [Man sehe über *οχαρον* und *πορπαξ* oben die Note auf S. 312 — 113.]

nismus in Ansehung des Costüms jener Zeiten begangen zu haben, indem er den Riemen in der Mitte des Schildes ausgedrückt hat, da doch derselbe damals noch nicht statt fand. Von diesem Fehler ist indessen kein einziger von den Marmorn frei, welche Gefechte aus dem heroischen Zeitalter vorstellen, indem man an den Schilden, welche nach inwendig zu gekehrt sind, den Griff am Rande sehr selten, den Riemen in der Mitte für den Arm hingegen sehr häufig ausgedrückt findet. Beide Griffe sieht man übrigens auch auf dem Schilde Meleagers und eines andern Kriegers auf demselben Marmor unter Numero 88.

---

## Zweiter Abschnitt.

# Vom trojanischen Kriege.

---

## Erstes Kapitel.

---

### Peleus und Thetis.

#### I.

[Numero 110.]

Zwei Basreliefs, welche die von der Liebe des Peleus besiegte Thetis vorstellen, sind im Hause Mattei befindlich. Das eine ist bereits von Bellori bekannt gemacht worden.<sup>1)</sup> Er hält indessen die Erklärung desselben für sehr schwer. Montfaucon erkennt darin den Ehebruch des Mars und der Venus, und wundert sich darüber, wie Bellori dieses nicht habe darin finden können.<sup>2)</sup> Das Zweite, von noch reicherer Composition, welches ich hier unter Numero 110 in Kupfer gestochen liefere, hat, wie Herr Spence sagt, schon lange den Scharfsinn der Antiquare geübt. Dieser Gelehrte hat es zwar bekannt gemacht;<sup>3)</sup> aber die Zeichnung ist ganz unrichtig, wie dieses aus der Vergleichung mit unserm Kupfer leicht erhellen wird: indessen schmeichelt er

1) Admir. ant. tab. 24.

2) Antiq. expliq. t. 1. pl. 48.

3) Polymet. dial. 7. p. 8.



sich; der Oedipus dieses verwikelten Räthsels zu sein. Nachdem er die Hauptfigur auf dem Marmor für Mars erklärt und hernach ausgespürt hat, daß dessen Gemahlin von den alten Völkern Italiens Nerine genant worden sei: <sup>1)</sup> rüstet er sich, alle übrigen Figuren dieser Idee anzupassen, wie ich hernach zeigen werde. Dessen ohngeachtet behaupte ich, wie ich es auch zu beweisen hoffe, daß der wahre Inhalt beider Basreliefs derjenige sei, den ich gleich anfangs angegeben habe.

Um die Fabel gehörig zu erklären, will ich vorausschicken, daß die Parcen beschlossen hatten, Thetis müsse einen Sohn, größer als der Vater gebären; <sup>2)</sup> dieser Beschluß blieb aber ein so großes Geheimniß, daß Jupiter selbst, der sterblich in sie verliebt war, nichts davon erfuhr; wiewohl Einige wollen, daß Themis es ihm verrathen habe. Prometheus allein bekam, man weiß nicht durch welche Mittel, Kenntniß davon. Da er, nach Anderer Meinung, es war, der dem Jupiter die Sache entdeckte: so zerbrach dieser aus Dankbarkeit dessen Ketten und machte ihn wieder von dem Felsen los, an welchem er gefesselt war, und wo er ohne Aufhören von einem Adler beunruhigt wurde. Als Jupiter nun um dieses Geheimniß wußte und fürchtete, es möchte ihm eben so gehen, wie es seinem Vater ehemals gegangen war: so entsagte er der Liebe zur Thetis und bestimmte sie für seinen Enkel Peleus. Da aber Thetis auf die Liebe des Jupiters stolz war, so verwarf sie es durchaus, sich mit jemand ehelich zu verbinden, der von einem sterblichen Vater, dergleichen Atlas, Vater des Peleus, war, gezeugt worden sei. Um also dieser Vermählung zu entgehen,

1) Plaut. Trucul. act. 2. scen. 6. Aul. Cell. 1. 13. c. 22.

2) Lucian. Dial. Prometh. et Jov. [in, fin.]

nahm sie mancherlei Thiergestalten an und verwandelte sich zuletzt gerade in dem Augenblicke, da Peleus sie umarmen wollte, in einen Tiger. Als dieser es endlich müde wurde, sich so getäuscht zu sehen, sprach er den Proteus um Hülfe an. Dieser stieg aus dem Meere hervor und rieth ihm, der Thetis nachzustellen und sich ihrer zu bemächtigen, wenn sie in ihrer Höhle während der Mittagsruhe, sie alsdenn zu binden, und wenn sie gleich sich auf tausenderlei Weise zu verwandeln suche, nicht entweichen zu lassen. Da Thetis sich nun auf diese Art von Peleus überwältigt sah, erkannte sie sich für überwunden und überließ sich seinen Umarmungen, welche die Geburt des Achilles, der nun wirklich größer als sein Vater wurde, zur Folge hatten.

Ich will mich nicht dabei aufhalten, zu wiederholen, wie verschieden die Schriftsteller diese Fabel erzählen. Ich habe mich -blos an diejenigen gehalten, die sich unserm Marmor am meisten nähern, nämlich an Ovidius und an den Scholiasten des Statius, der nur darin abweicht, daß er das, was jener dem Proteus zuschreibt, dem Neptunus beilegt.

Der junge Held, mit Schwert, Speiß und Schild bewafnet, ist folglich Peleus, der auf die Thetis losgeht, um sie, die ihm so oft entwischt war, mit neuen Kräften zu besiegen. Zu den Füßen des Peleus steht ein Löwe, um die oben angeführten Verwandlungen der Thetis anzudeuten, indem sich dieselbe dem Pindarus zufolge auch in einen Löwen verwandelt hatte.<sup>1)</sup> Auf dem Kasten des Cypselus wand sich eine Schlange aus der Hand der Thetis, während Peleus sie umarmte.<sup>2)</sup> Einige

<sup>1)</sup> Nem. IV. v. 101.

<sup>2)</sup> Pausan. I. 5. [c. 18.]

wollen, daß er sie endlich ganz überwunden habe, als sie sich in einen Blafisch verwandelt.<sup>1)</sup> Dieses ließe sich wohl hören, wenn die Figur dieses Fisches, die man auf einigen Münzen von Syrakus und einigen andern Seestädten in Großgriechenland erblickt, auf diese Verwandlung anspielte.

Hinter dem Peleus sitzt Proteus mit solchem Haupthaar, wie man an den Meergottheiten gewohnt ist.<sup>2)</sup> Er hat ein großes Steuerruder in der Hand; ein Seeungeheuer begleitet ihn und seine ganze Stellung scheint anzudeuten, als ob er den Ausgang des dem Peleus gegebenen Rathes abwarten wolle. Unter dem Proteus sitzt Nereus, Vater der Thetis, welcher an der Muschel, buccinum genannt, die er in der Hand hat, feñtlich ist, gleichsam als warte er auf den Augenblick der Vollziehung der Hochzeit, um in dieselbe zu stoßen, so wie Theokritus die Tritonen einführt, die um den in einen Stier verwandelten Jupiter und um die Europa herum tanzen und ein Hochzeitlied anstimmen.<sup>3)</sup>

Die letzte Figur von diesem Haufen, nach oben zu halb nackt, ist wahrscheinlich Amphitrite, Gemahlin des Oceanus; indem oben an dem Haupte zwei Krebscheeren, welche, wie ich bereits bei der Erklärung von Phaetons Falle unter Numero 43 gesagt habe, ihr unterscheidendes Merkmal sind, hervorragen. Der Palmzweig, den sie in der Hand hat, fañ auf die von Peleus überwundenen Schwierigkeiten anspielen.

Über dem Kopfe Amphitritens ist ein Theil des Thierkreises mit den Zeichen der Waage und des

1) Tzet. Chil. l. 2. v. 657. Schol. in Lycophr. p. 24 et 26.

2) Apollon. Argonaut. l. 1. v. 1312.

3) Idyll. XX. v. 15.

Skorpions angedeutet. Die erstere, welche in der Mitte steht, kan den Monat October vorstellen:

Autumni reserat portas, æquatque diurna

Tempora nocturnis dispenso sidere Libra, <sup>1)</sup>

in welchen man vielleicht die Vollziehung der Vermählung des Peleus und der Thetis setzte. Auch könnten diese Himmelszeichen wohl auf den Inhalt dieses Marmors anspielen; den die Waage, welche der Venus geweiht ist, deutet dem Macrobius zufolge an, daß diese Göttin Freundschaften und Ehen stifte und knüpfe; <sup>2)</sup> der Skorpion aber, der dem Mars gewidmet ist, zielt auf den martialischen Charakter desjenigen, der aus der Ehe des Peleus und der Thetis geboren werden sollte. Und wirklich scheint auch der Skorpion, der auf dem Schilde des Cäsar Augustus, <sup>3)</sup> auf einem andern Schilde in der musaischen Arbeit von Palestrina, so wie noch auf einem andern unter verschiedenen Waffen, die ein Siegszeichen in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani vorstellten, ausgedrückt ist, gleichfalls Sinbilder, die sich auf diese Krieger beziehen, zu sein. Dasselbe Symbol sieht man unter den kriegerischen Zeichen der funfzehnten Legion auf dem berühmten Grabsteine eines gewissen Atimetus, welcher pullarius war, in dem Hause Albani. <sup>4)</sup> Endlich kan man die Waage auch als eine Anspielung auf die Gerechtigkeit des Achilles betrachten; so wie Manilius dichtet, daß Rom in demselben Himmelszeichen gestiftet worden sei, um nämlich auf eine allegorische Art zu sa-

1) Ausonii Eclog.

2) Saturnal. l. 1. c. 12. p. 202.

3) Ruben. dissert. de gemm. August. p. 212.

4) Cevart. Elect. l. 1. c. 2. p. 12. [Zoëga-Bassirilievi n. 16.]



gen, daß die Römer die Herrschaft der Welt mehr durch Gerechtigkeit, als durch den Weg der Waffen, erlangt hätten.<sup>1)</sup>

Thetis liegt indessen schlafend, den Kopf auf die linke Hand gestützt; der rechte Arm hingegen ist über den Kopf gebogen, welche Stellung in einem Epigramme auf folgende Art beschrieben wird:

Κεῖτο περὶ προταφῆς πηχὺν ἐλίσσμενν,<sup>2)</sup>

„Er liegt mit über den Kopf zurückgebogenem Arme.“

Sie wird von denen gebraucht, welche, wie der uns von Lucianus beschriebene Endymion,<sup>3)</sup> ruhen und entweder ausgestreckt liegen oder auf geraden Füßen stehen, wie man an einer Statue des Apollo im Museo Capitolino,<sup>4)</sup> ferner an zwei andern in der Villa Medici und Borghese, und an einem Hermaphroditen in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani sehen kan. Der Thetis zur Seite steht ein kleiner Amor, der eingeschlafen ist.

Der alte Mann, welcher über dieser Nymphe steht, schien mir anfänglich eine Fabel in der Hand zu haben, und sie der Nymphe selbst zu nähern. Dies ist auch kein Wunder; denn das Basrelief ist ein wenig zu hoch aufgestellt. Die Fabel ließ mich an den Prometheus denken; sowohl weil dieser der Fabel zufolge das menschliche Geschlecht mit der Erfindung des Feuers bekannt machte: als auch deswegen, weil er die entfernte Ursache dieser Vermäh-

1) Astronom. l. 4. p. 103. edit. Jos. Scaliger. Conf. Boxhorn. quæst. Rom. 33.

2) Ap. Ruhnken. epist. crit. 1. p. 48. [Analecta edit. Jacobs. t. 4. p. 45.]

3) Dial. Ven. et Lun. [med.]

4) Mus. Capitol. t. 3. tav. 13.

lung gewesen war und der Künstler ihn also leicht hätte können mit anbringen wollen, um dieses anzudeuten. Dazu kommt noch, daß es gerade um Mittag war, als Peléus die Thetis überfiel, so daß der Künstler auch dieses durch den Prometheus mit seiner Fabel, als eine Anspielung auf die brennenden Strahlen der Sonne, hätte können anzeigen wollen, indem einestheils einigen Mythographen zufolge zwischen ihm und Phöbus die engste Vertraulichkeit herrschte,<sup>1)</sup> und anderntheils ihm von Sophokles<sup>2)</sup> und Euripides<sup>3)</sup> das Beiwort Τίταν gegeben wird, welches nach der Meinung vieler Ausleger von der Sonne selbst soll verstanden werden.<sup>4)</sup>

Als ich indessen diesen vorausgesetzten Prometheus mit mehr Aufmerksamkeit und vermittelst eines Kernglases genauer betrachtet hatte, bemerkte ich an seinem Kopfe zwei kleine Flügel, ohngefähr wie sie Mercurius zu haben pflegt. Diese kleinen Flügel ließen mich bald an der Schulter einen andern großen Flügel, nach Art der Schmetterlinge, entdecken. Ich hatte anfänglich diesen Flügel in der Entfernung für einen Schild gehalten, der einer von den übrigen darauf befindlichen Gottheiten gehöre.

Nunmehr erkannte ich also in dieser Figur den Morpheus, den Gott des Schlafs, indem man ihn auf mehreren Kunstwerken auf diese Art abgebildet findet. Dahin gehört unter andern ein Basrelief in demselben Palaste, wo Morpheus über der schlafenden Ariadne auf der Insel Naxos

1) Eustath. in *Odüss.* ©. VIII. p. 1598.

2) *OEdip. Colon.* v. 55.

3) *Ion.* v. 455.

4) *Schol. Sophocl.* l. c.

steht, als Bacchus sich in sie verliebte; ferner zwei Sarkophage im Museo Capitolino, wo Endymion auf dem Berge Latmos schlafend in den Armen des Morpheus liegt, gerade als Diana dahin kam und ihn betrachtete. Auf einem Basrelief in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani sieht man einen den vorhergehenden Figuren sehr ähnlichen Morpheus schlafend auf einen Stab gestützt, jedoch mit dem Unterschiede, daß die Flügel an den Schultern Adlersflügel sind.<sup>1)</sup>

Nachdem ich den Morpheus an diesen Attributen erkannt hatte, so zweifelte ich nicht mehr, daß jenes, was ich vorher für eine Fabel angesehen, das Horn sei, aus welchem Morpheus nach der uns von den Dichtern gegebenen Vorstellung die Träume ausschüttet.<sup>2)</sup> Auf unserm Marmor gießt er aus dem Horne, welches er in der rechten Hand hat, einen Schlaf erregenden Saft auf die Thetis aus, um sie in einen recht tiefen Schlaf zu versetzen, damit sie nicht im Stande sei, sich den Umarmungen des Peleus zu entreißen. In der linken Hand hat er ein dem vorigen ähnliches, aber nicht umgestürztes Horn. Von dem ersteren glaubte man, daß es die göttlichen Träume, von dem zweiten aber, daß es die irdischen und materiellen Träume enthalte.<sup>3)</sup> Auf eben die Art sieht man ihn auf einem Basrelief im Hause Giustiniani aus einem Horne den Schlaf bringenden Saft auf Endymion ausgießen.

Mit der linken Hand hält er noch ausserdem auf unserm Marmor eine Wasseruhr, die den Sanduh-

1) [Zoëga Bassirilievi tav. 93.]

2) Stat. Theb. l. 2. v. 144. l. 5. v. 199. l. 6. v. 27.

3) Schol. Odyss. T. XIX. v. 562.

ren und derjenigen Uhr gleicht, welche Apulejus so beschreibt: Ad dicendi spatium vasculum quoddam in vicem coli graciliter fistulato, ac per hoc guttatim deflua infusa aqua; <sup>1)</sup> um dadurch anzudeuten, daß Prometheus den rechten Zeitpunkt abgemessen hatte. Wahr ist es, daß der Künstler eines groben Anachronismus beschuldigt werden kan, indem von der Zeit der Vermählung der Thetis mit dem Peleus bis auf die Zeiten, wo diese Art von Uhren wahrscheinlich bei den Griechen erfunden worden, mehrere Jahrhunderte verflossen sind, wiewohl dieselben bereits früher bei den Sinesen bekant waren. <sup>2)</sup> Es ist dieses indessen ein symbolisches Versehen, welches bei der Nachsicht, die man gewöhnlich mit den Künstlern hat, wohl noch hinzugeht. Überdies, um doch auch von Schriftstellern zu reden, ist dasselbe nicht ärger, als dasjenige, welches Euripides beging, indem er den schon ganz alten Tiresias von Athen nach Theben kommen und sagen läßt, er sei vor seiner Abreise bei der Schlacht der Athenienser mit dem thracischen König Eumolpus zugegen gewesen, <sup>3)</sup> obgleich zwischen dem Zeitalter dieses Sehers und jener Begebenheit ein Zeitraum von vier Generationen verstrich. Einen noch größern Anachronismus begeht Ovidius, wenn er den Pythagoras einführt, wie er von Athen zu seinen Zeiten und von dem Zustande, in welchem sich die Stadt damals befand, spricht. <sup>4)</sup>

1) Metam. l. 3. p. 75.

2) Bayer. Mus. Sin. t. 2. p. 336. Ejusd. hist. Bactrian. p. 148. [Bei den Ägyptern war die Wasseruhr sehr früh bekant, worüber man Hugs Mythos S. 263 — 264 sehen mag.]

3) Phoeniss. v. 862. Conf. Schol. ad h. l.

4) Metam. l. 15. v. 426.



Einen ähnlichen begeht auch Virgilius, indem er den Aeneas unter den Städten, welche er auf seiner Reise von Troja nach Italien besucht zu haben erzählt, auch Megara, Gelas, Alfragas und Selinus nennen läßt, <sup>1)</sup> da doch dieselben erst mehrere Jahrhunderte nach dem trojanischen Krieg erbaut wurden.

Casaubonus<sup>2)</sup> und nach ihm Salmasius<sup>3)</sup> hatten schon bemerkt, daß bei Athenäus in einer Stelle des Baton, <sup>4)</sup> eines griechischen Autors, der über die neuere Tragödie geschrieben hat, das Wort *ωρολογιον*, Uhr, zuerst vorkomme. Es wird nämlich in dieser Stelle ein schmutziger Geizhals lächerlich gemacht, welcher, weil er niemanden traute, sogar seine Ölflasche (*ληκιδιον*) bei sich trug und sie jeden Augenblick ansah, aus Furcht, das Öl möchte sich vermindern, so daß man hätte glauben sollen, er sähe nicht nach dem in der Flasche befindlichen Öle, sondern nach einer Uhr. Hieraus zogen sie nun zwei Bemerkungen: erstlich daß man in diesen Zeiten die Uhr auch außer dem Hause bei sich zu tragen pflegte; und dann zweitens, daß die Uhren damals einige Ähnlichkeit mit den Ölflaschen haben mußten. Diese Flasche in der Hand des Geizigen mußte von Glas sein, so wie es auch die Uhr gewesen sein muß, welche der Dichter mit der Flasche verglich. Man kan daher annehmen, daß auch die Uhr in der Hand des Morphæus auf unserm Marmor aus zwei Gläsern bestanden habe, ohngefähr wie diejenigen, welche wir mit Sand anzufüllen pflegen. Diese Uhr ist also die älteste von dieser Form, so weit man Nachricht davon hat,

1) Æn. l. 3. v. 700.

2) Animadvers. in Athen. l. 4. c. 17. p. 184.

3) Exercit. in Solin. p. 648.

4) L. 4. [c. 17. n. 55.]

und ohne dieselbe würde man nicht geglaubt haben, daß es eine alte Erfindung sei.

Peleus hat sich der Thetis schon bemächtigt, indem er den rechten Fuß auf ihre Füße setzt und im Begriffe ist, sie zu binden. Ein kleiner Amor, der einen Speiß anrührt, zieht ihn nach ihr hin, während ein anderer, wahrscheinlich Anteros, oder der ihm entgegen arbeitende, der Thetis aber günstige Amor seinen linken Schenkel umfaßt und ihn zurückzuhalten strebt. Die nach oben zu halb nackte weibliche Figur mit einem Ahrenkranze, welche liegend die Thetis betrachtet, stellt die Erde vor. Man findet sie immer liegend und mit einem Horne, gleich dem Horne der Ceres, aber unter verschiedenen Namen.<sup>1)</sup> Es scheint, als wolle sie die Scene dieser Fabel im Gegensatz des Meeres, das auf der andern Seite dieses Marmors durch die Meergottheiten abgebildet ist, dadurch andeuten.

Der Künstler hat angenommen, daß diese Vermählung in Gegenwart aller der Götter geschlossen worden sei, welche der feierlichen Vollziehung derselben, die auf dem folgenden Marmor abgebildet ist, bewohnten, unter denen aber Homerus bloß den Apollo, der mit der Leier dabei gegenwärtig gewesen, nennt.<sup>2)</sup>

Die Götter unterscheiden sich durch ihre gewöhnlichen Attribute, und Juno, welche als Vorsteherin der Ehen den größten Antheil an dieser Scene hat,

... cui vincla jugalia curæ,<sup>3)</sup>

nimmt den vornehmsten Platz ein. Der Juno zur

1) Tristan. comment. histor. t. 1. p. 126. Bianchin. istor. univ. p. 344.

2) Iλ. Ω. XXIV. v. 63.

3) Virg. Æn. IV. v. 59.

Rechten steht man bloß die Büste einer weiblichen Gottheit, die aber wegen der Entfernung nicht erkennbar genug ist. Es scheint Hebe, die Göttin der Jugend zu sein. Sie hält etwas in der rechten Hand, welches ich für die Schale nehme, worin sie den Göttern die Ambrosia reichte. Ihr zur Seiten sitzt Pallas und vor ihr steht eine Olive, als eines ihrer Wahrzeichen.

Ihr Gefährte ist Vulcanus, den man auf mehreren Denkmälern neben ihr findet. Dem Euripides zufolge trägt er die Fackeln zur Vermählungsfeier,<sup>1)</sup> welches er auch hier thut. Nach dem Vulcanus steht auf der einen Seite Bacchus mit einem Spieße in der linken Hand, welches wahrscheinlich sein Thyrsus ist; die rechte Hand ruhet auf seinem Haupte. Auf der andern Seite erblickt man den Kopf einer weiblichen Gottheit mit einer breiten Binde um die Stirn, welches keine andere als Leukothea oder Ino, des Bacchus Säugamme sein kan, wenigstens zeigt dieses die vorerwähnte Binde an. Wie nun diese Figur auf mehreren Denkmälern den Bacchus begleitet:<sup>2)</sup> so ist sie hier als eine Meergöttin bei der Verheirathung einer Meernymphen zugegen.

Auf der linken Seite des Marmors neben dem Pelcus erkennt man in den drei folgenden Figuren leicht Apollo, Diana und Mercurius. Wer die über dem Proteus sitzende weibliche Gottheit sei, bleibt noch unentschieden. Nach dem Diadema zu urtheilen, scheint es Proserpina zu sein.

Den Hauptfiguren unseres Basreliefs gleichen diejenigen auf einem andern Marmor, welcher den-

1) Troad. v. 343.

2) Pausan. l. 3. [c. 19.].

selben Gegenstand vorstellt und von Bartoli gestochen ist. In Absicht auf die Figur des Peleus ist zwischen beiden kein anderer Unterschied, als in Ansehung des Bartes und der Gesichtszüge. Da aber auf des Bartoli Kupfer Peleus einer bekannten Person von männlichem Alter, besonders wegen des Bartes, gleicht: so haben einige Gelehrte den Mars, andere den Kaiser Gallienus darin erkennen wollen. Ich bin aber der Meinung, daß uns, da dieses Basrelief wahrscheinlich von einem Sarkophag genommen ist, in der Figur des Peleus die Person des Verstorbenen vorgestellt sei; so wie man auf zwei anderen Sarkophagen, von welchen ich den in der Villa des Papstes Julius unter Numero 139 beibringe, die Idee eines andern Todten findet, welcher der Figur des Achilles zwar nicht in den Gesichtszügen, wohl aber in der Stellung gleicht: und in der Stellung allerdings, indem Achilles im Streite mit den Amazonen vor Troja die Königin derselben, Penthesilea, nachdem er sie tödlich verwundet hatte, von der Erde aufhob und mit auf sie fest gehefteten Blicken umarmte, gerade so wie man es daselbst sieht. In den Gesichtszügen aber deswegen nicht, weil Achilles in der Blüthe der Jugend starb, die auf beiden Kunstwerken abgebildete Figur hingegen einen Bart hat und schon ziemlich betagt ist.

Den Morpheus kan man auf dem Kupfer des Bartoli nicht erkennen, so schlecht ist er nach dem Marmor copirt worden. Man sieht weder die kleinen Flügel am Kopfe, noch den großen an der Schulter. Eben so wenig hat man sich um die Schale bekümmert, welche er, statt der Uhr auf unserm Marmor, in der linken Hand hat. Diese Schale bedeutet wahrscheinlich ein Gefäß, welches mit einem Schlaf bringenden Saft angefüllt ist. Der



Kopf der Amphitrite auf diesem Marmor aber ist neu angeetzt. Man sieht ferner darauf den Wagen und die Pferde der Sonne, wie sie den höchsten Gipfel ihres täglichen Umlaufs erreicht haben, um damit die Annäherung des Mittags anzudeuten: in welchem Stücke jenes Basrelief nicht nur von dem unsrigen, indem auf demselben die Pferde ganz fehlen, sondern auch von Ovidius abweicht, bei welchem sie bereits begonnen hatten, hinabzufahren, als Thetis in ihre Grotte trat, um der Ruhe zu pflegen; den dieser Dichter sagt:

*Pronus erat Titan, inclinatoque petebat  
Hesperium lemone fretum.*

*Pronus* bedeutet das Hinbeugen von vorn zu; dagegen auf dem Marmor, wovon hier die Rede ist, bleibt die Sonne noch ein wenig nach hinten zurück. Ich kan daher die Veränderung des Daniel Heinsius nicht billigen, wenn er in dem ersten dieser beiden Verse, statt *petebat*, lesen will *tenebat*; indem meiner Meinung nach das Wort *tenere*, welches zögern und zurückhalten bedeutet, sich so zu sagen nicht zu der Handlung schickt, wenn die Sonne sich losläßt und hinabzufahren anfängt, wie der Dichter es beschreibt; da hingegen das Wort *petebat* sehr gut dazu paßt, indem es einen *motum ad locum* in sich begreift. Endlich stellt die Figur, welche vor der Sonne mit gerade in die Höhe gehobener Fackel hergeht, den Mittag oder den Zeitpunkt vor, in welchem die Sonne ihre Strahlen senkrecht hinabfallen läßt.

Wir wollen nun einmal die Zeichnung und die Erklärung des erwähnten englischen Gelehrten gegen die unsrige halten. Aus jener des Engländers ist die Olive, die neben der Pallas steht, in eine Schlange verwandelt worden; der Kopf der Leuko-

thea, der auf unserm Kupfer wirklich außerordentlich schöne Büge hat, ist auf jener kaum angedeutet und gleicht dem Gesicht einer betagten Frau; statt des Lorbeerbaums, den man auf unserer Zeichnung bei dem Apollo wahrnimmt, erblickt man auf jener einen Ast ohne Blätter; und endlich die Scheeren, welche Amphitrite bei uns am Kopfe trägt, hat der Engländer für Blätter angesehen, so daß er ihr einen Lorbeerkranz hat geben lassen. Morpheus erscheint bei ihm ebenfalls ohne die kleinen Flügel am Kopfe; der große Flügel an der Schulter ist zwar angedeutet, aber so, daß man ihn nicht für einen Flügel erkennt; und so sind auch die beiden Hörner dieses Gottes in Stöcke verwandelt worden. Sein angeblicher Mars ist von einem Löwen begleitet, um den wilden Charakter dieses Gottes dadurch zu bezeichnen. Thetis ist nun seine Nerine, deren muntere Laune durch die unter ihr stehende Ziege ausgedrückt sein soll. In der Figur des Morpheus erkennt er den Prometheus und von den beiden Zeichen des Thierkreises legt er den Skorpion dem Mars bei.

So sehr diese Erklärung nun auch von der Wahrheit abweicht: so zeuget sie doch von dem Scharfsinne des gelehrten Verfassers und nähert sich dem wahren Inhalte mehr als die uns von Bellori gegebene, in welcher man auch nicht einen Schatten von Wahrscheinlichkeit findet, so wie ich schon bei dem andern Basrelief bemerkt habe. Statt des Peleus bildet er sich ein, den Kaiser Gallienus und dessen Feldzug nach dem Orient zu sehen, indem er seine schimärische Idee auf den Sonnenwagen, der den Orient selbst andeuten soll, stützt. Allein statt daß sein Gallienus nach der Sonne zu gehen und ihr folgen soll (wie Virgilius den Ausdruf *Auroram sequi* von denen braucht, welche nach

den orientalischen Ländern hingehen wollen,<sup>1)</sup> läßt er sie vielmehr hinter sich. Überdies weiß man auch daß dieser Kaiser nie im Orient gewesen ist, indem er durch die beständigen Kriege mit den barbarischen Völkern des Occidents, die sein Reich unaufhörlich bedrohten, daran gehindert wurde. Thetis und Morph eus übergeht Bellori ganz mit Stillschweigen. Indessen unterläßt er nicht, des von mir bereits erklärten andern Basreliefs zu erwähnen, und erkennt darauf den Apollo, Bacchus und Mercurius, gesteht aber auch zugleich, daß er den Inhalt nicht genau wisse, und überläßt die Erklärung desselben einem glücklichern Oedipus.

Um weniger erfahrene Liebhaber nicht im Irrthume zu lassen, muß ich noch eines Marmors erwähnen, auf welchem nach der Versicherung Montfaucons dieselbe Geschichte vorgestellt ist, dessen Altertum aber Herr Spence bezweifelt.<sup>2)</sup> Wirklich zeigen auch diejenigen, welche sich dabei aufgehalten haben, daß sie nicht die geringste Spur vom Altertum hatten. Die Erklärung, welche davon gegeben worden, gleicht so vielen andern des Antikensamlers. Man ziehe den Schluß aus seinem Peleus, welches ein Greis mit einem fahlen Kopfe ist, als wenn es Nestor wäre. Es gab zwar zu Argos einen Jupiter mit einem fahlen Kopfe;<sup>3)</sup> allein kein einziger Dichter, so sonderbar er auch sein möchte, hat je eine Vermählung zwischen einer der schönsten Göttinnen und einem Kahlkopfe vollziehen lassen; ja nicht einmal Tithonus, Auroras Gemahl, wird, ob er gleich schon bei Jahren war, mit einem fahlen Kopfe beschrieben. Ich kann indessen nicht läng-

1) Æn. l. 7. v. 606.

2) Polymet. dial. 14. p. 224.

3) Clem. Alex. admonit. ad Gentil. p. 24.

nen, daß vielleicht Homerus selbst jenen neuern Künstler verleitet habe, sich ein solches Bild von Peleus zu entwerfen, indem dieser Dichter die Thetis aufführt, wie sie bei Jupiter klagt, daß sie sich mit dem Peleus vermählt habe, der schon nach einer zwanzigjährigen Ehe ein schwächlicher Greis sei.<sup>1)</sup> Allein die alten Künstler, welche stets auf die Schönheit aufmerksam waren, sind hierin von Homerus abgegangen, indem sie sich unter dem Peleus einen Helden in der Blüthe seiner Jahre dachten, worin die Neuern ihnen hätten folgen sollen.

## II.

[Numero 111.]

Ganz vorzüglich sowohl in Ansehung des Inhalts als der Kunst ist der unter Numero 111 aufgeführte Sarkophag in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani, wovon Montfaucon bereits eine Zeichnung bekannt gemacht hat,<sup>2)</sup> ohne ihn jedoch erklären zu können, denn er gesteht es selbst, daß der Inhalt sehr dunkel und schwierig sei. Ich habe es daher für rathsam erachtet, eine andere richtigere Zeichnung davon zu geben, sowohl wegen der Seltenheit des Gegenstandes, als auch um die Erklärung desselben zu erleichtern.

Es wird nämlich auf diesem Denkmale die Vermählung des Peleus und der Thetis abgebildet. Peleus ist der sitzende, nach oben zu halbnackte Held; ihm zur Seite sitzt Thetis, welche die Füße auf

1) Il. Σ. XVIII. v. 434. Ω. XXIV. v. 487.

2) Antiq. expliq. suppl. t. 5. pl. 51.



einem Schemel ruhen hat, wodurch ihre Würde und ihr über gemeine Menschen erhabener Stand angedeutet wird. Dieses brachte mich, so wie bei dem Marmor unter Numero 56, der die *Leukothoe* vorstellt, auf die Spur, den wahren Inhalt dieses Marmors zu finden.

Bei *Homerus* ist der Schemel ein Merkmal der Götter oder solcher Personen, die als ihre Kinder anerkannt sind; <sup>1)</sup> daher auch *Helen* vom Dichter durch dieses Attribut unterschieden wird. <sup>2)</sup> Dieses ist ebenso auf den mehresten alten Denkmälern der Kunst beobachtet: wiewohl auf einigen Marmoren die Künstler ein wenig freigebig mit dieser Ehre gewesen sind, indem sie selbst auch manchen Personen erzeigt haben, die nicht unmittelbar von göttlichen Eltern gezeugt sind, wie z. B. der *Althaea*, Mutter des *Meleager* auf einem Marmor der Villa *Borghese*; ferner der *Alceste*, des thessalischen Königs *Admetus* Gemahlin, auf dem oben unter Numero 92 aufgestellten Marmor; dann der *Uge*, Mutter des *Telphus* auf dem Basrelief unter Numero 71; so auch der *Andromache*, Gemahlin des *Hektor*, in einem auf der Vase befindlichen Gemälde unter Numero 145, und endlich der *Phädra* auf einem herculanischen Gemälde. <sup>3)</sup> Ich muß hier auch noch bemerken, daß man auf öffentlichen Werken der Bildhauerei in den spätern Zeiten des römischen Reichs dieses Merkmal bei allen Personen von hohem Range findet, wovon einige Münzen des Kaisers *Gordianus* und der *Stacilia*, des *Philippus* Gemahlin, zum Beweise dienen. <sup>4)</sup>

1) *Il.* *Ξ.* XIV. v. 240. *Σ.* XVIII. v. 390.

2) *Odys.* *Δ.* IV. v. 236.

3) *Pitt. d'Ercol.* t. 3. tav. 15.

4) *Buonarrot. osservaz. sopra alc. medagl.* p. 114.

Übrigens bin ich der Meinung, daß man die gemeine Gewohnheit, sich einen Schemel unter die Füße zu stellen, von dem Schemel auf denjenigen alten Denkmalen unterscheiden müsse, auf welchen Ereignisse aus dem heroischen Zeitalter vorgestellt sind; indem hier die Gebräuche mit den Zeiten, besonders mit denen des Homer, der diese Gegenstände am häufigsten beschrieben hat, übereinstimmen müssen. Man stelle mir also nicht die Aufmerksamkeit entgegen, welche Dvidius den Liebhabern empfiehlt, nämlich einen Schemel unter die Füße der von ihnen geliebten Personen zu setzen:

*Et cava sub tenerum scamna dedisse pedem.* <sup>1)</sup>

Daß man ferner den Schemel nicht für etwas Willkürliches halten dürfe, kan man deutlich aus einem Basrelief im Kabinet des Herzogs Caraffa Noja in Neapel, das unter Numero 115 aufgeführt ist, erkennen; denn auf demselben sitzen Venus und Helena, die man beide an den dabei befindlichen griechischen Namen erkennt, zwar neben einander: allein Venus hat den Schemel, Helena hingegen hält die Füße auf einem viereckigen Stein. Es ist zwar richtig, daß dasjenige, was ich auf unserm Sarkophag einen Schemel nenne, nicht eigentlich ein zweifüßiges und unten hohles Bänkchen ist, (*cavum scamnum*, wie Dvidius in der angeführten Stelle es nennt;) aber demohngeachtet hielt ich dafür, daß die Figur, welche die Füße darauf setzt, eine Göttin sei, und so entdeckte ich endlich Thetis darin.

Thetis hat das Gesicht mit einem Schleier verhüllt, und sieht aus, als wenn sie sich das Gewand nach Gewohnheit der Neuvermählten über

<sup>1)</sup> De arte am. l. 1. v. 162.

den Kopf gezogen hätte, <sup>1)</sup> indem diese sich alsdann den Gemälden des Theokritus <sup>2)</sup> und Catullus <sup>3)</sup> zufolge betrübt stellten, oder ihre Schamhaftigkeit dadurch ausdrücken wollten. <sup>4)</sup> Diese jungfräuliche Schaam las man auf dem Gesicht der Norgane in dem Gemälde Actions, welches ihre Verlobung mit Alexander dem Großen vorstellte, <sup>5)</sup> und eben dieser Ausdruck war einer von den Vorzügen der *nova nupta*, welche Echon gemalt hatte. <sup>6)</sup> Eben so, wie Thetis verhüllt, erscheint auch auf der aldobrandinischen Hochzeit die Braut, welche gleichfalls Thetis zu sein scheint, wie ich oben bei Numero 47 bemerkt habe; und die von Pluto geraubte Proserpina auf einem Marmor, welcher in dem zum Palaste Nospigliosi gehörigen Gartenhäuschen aufbewahrt wird. <sup>7)</sup> Jene weibliche Figur auf einem Basrelief im Hause Albani zu Rom, welche sich die Füße waschen läßt, als ob sie im Begriff wäre, die Heirath zu vollziehen, bedeckt sich ebenfalls mit dem Mantel, <sup>8)</sup> und auf dieselbe Art war

1) Conf. Stat. Theb. l. 11. v. 495.

2) Idyll. VIII. v. 19.

3) Epithal Manl. *Tardat ingenuus pudor etc.*

4) Stat. Theb. l. 2. v. 232.

5) Lucian. Herodot. [sive Aët. c. 5.]

6) Plin. l. 35. [c. 19. sect. 36. n. 9.]

7) Bartol. Admir. ant. tab. 59.

8) Ibid. tab. 59.

[Boega (Bassirilievi tav. 12.) rathet auf eine Aphrodite, die sich in der Quelle von Byblos den Fuß heilen ließ, der bei einem Anlasse von des Adonis Tode war verwundet worden; indessen glaubt man, daß der Vorhang, welcher hier wirklich angebracht ist, überall auf häusliche Scenen deute.]

Hippodamia bei Philostratus gemalt. <sup>1)</sup> Am zweiten Tage nach der Hochzeit hob die Vermählte den Schleier auf und enthüllte das Gesicht wieder; daher hieß dieser Tag bei den Griechen ανακαλυπτική, Tag der Enthüllung.

An dem Vermählungstage des Peleus, so wie an dem des Admus, erschienen die Götter mit Geschenken. <sup>2)</sup> Unter denselben hat der Künstler den Vulcanus herausgehoben, der sich am wenigsten davon frei machen konnte, da er der Thetis sein Leben zu verdanken hatte, als Jupiter ihn aus dem Olympus auf die Insel Lemnos herabstürzte. <sup>3)</sup> Er reicht daher dem Peleus den Schild und das Schwert, welches bei jeder Gelegenheit immer traf und das Sprichwort erzeugte: Er ist stolzer, als Peleus auf sein Schwert. <sup>4)</sup> Das Ende der Scheide hat die Gestalt eines Pilzes; wovon ich unten bei Numero 126 mehr sagen werde. Pallas, welche nach dem Vulcanus kommt, bringt den Neuvermählten einen Helm und einen Spieß zum Geschenke. Wegen dieser erdichteten Gewohnheit wetteiferten eben die nämlichen Gottheiten auch, dem Herkules Geschenke zu machen, so daß er von Pallas den Mantel, von Vulcanus aber den Panzer und die Keule bekam. <sup>5)</sup> Ptolemäus Hephästio gibt die übrigen Geschenke an, welche die andern Götter bei dieser Gelegenheit machten. Zu-

1) L. 1. Icon. 17. p. 789.

2) Eurip. Phoeniss. v. 829. Pausan. 1. 3. [c. 18.] Conf. Diod. Sic. 1. 5. [c. 49.]

3) 1Α. Σ. XVIII. v. 398.

4) Schol. Aristoph. Nub. v. 1059. Suid. v. *μεγαρρενν*.

5) Diod. Sic. 1. 4. [c. 14.]



viter gab der Thetis die Flügel; Venus aber dem Peleus eine Tasse, worauf ein kleiner Amor geschnitzt war; Neptunus zwei Pferde, die durch ihren Namen bekannt sind, und Juno das Oberkleid. <sup>1)</sup>

Nach der Pallas folgen die vier Horen, oder Göttinnen der Jahreszeiten, als Töchter des Phöbus <sup>2)</sup> und zugleich als Göttinnen der Schönheit, welche, dem Nonnus zufolge, auch bei der Hochzeit des Kadmus zugegen waren, <sup>3)</sup> und nach Moschus dem Jupiter und der Europa das Bett machten. <sup>4)</sup> Sie bringen hier Geschenke für die Tafel. Die erste, welche den Winter vorstellt, ist mehr bekleidet als die übrigen und trägt auf einer Stange einen Hasen und einen Vogel; hinter sich her aber schlept sie noch ein wildes Schwein, als das Stübild der Jagd, wozu der Winter die bequemste Jahreszeit ist. <sup>5)</sup> Sie geht voran, weil die Alten glaubten, daß der Winter den Verlobungen am günstigsten sei. <sup>6)</sup> Wer ein Vergnügen daran findet, scharfsinnige Muthmaßungen zu machen, könnte, da nicht nur der Marmor dieses Sarkophags zu derjenigen Art gehört, welche wir für parischen halten: sondern auch aus der parischen Chronik erhellet, daß die Einwohner der Insel Paros mit der Sonnenwende des Winters ihr Jahr anfangen, <sup>7)</sup>

1) Nov. hist. l. 6. ap. Phot. bibl. p. 52.

2) Nonn. Dionysiac. l. 2. p. 33.

3) Ibid. l. 8. p. 144.

4) Idyll. Europ. v. 155.

5) Macrobian. Saturnal. l. 1. c. 21. p. 246.

6) Terent. Phorm. act. 4. sect. 4. v. 28.

7) Gibert observat. sur la chronique de Paros. p. 67.

so könnte man daraus schließen, daß der Künstler aus jener Insel gebürtig gewesen sei.

Auf die *Sore* des Winters folgt der Herbst, der schon weniger in Gewänder gehüllt ist. Er hält eine Biege an der vordern Pfote und hat Früchte in einem Korbe, welche *καρποί ὥραιοι* hießen,<sup>1)</sup> oder wie wir sagen würden, reife Früchte, die sowohl im Sommer als im Herbst statt fanden.<sup>2)</sup> Hierauf kommt der Sommer, ganz leicht gekleidet und mit einem Blumengewinde versehen. Zuletzt endlich erscheint der Frühling, welcher in seinem Gewande (*περικολπιον*<sup>3)</sup> Erbsen ohne Schoten zu tragen scheint, indem diese Früchte jenen Zeiten eigen und bei den Griechen eben so wie bei uns heutiges Tags im Frühling eine gewöhnliche Kost waren.<sup>4)</sup>

Es ist der Mühe werth, die Abstufung des Alters in dem Gesichte und in der ganzen Stellung dieser vier Figuren genau zu betrachten. Der Frühling hat auf seinem Gesichte und in der Stellung etwas Jungfräuliches und Unschuldiges; seine Augen sind schambast niedergeschlagen, ohngefähr wie die Dichter die unverheiratheten Frauen schildern,<sup>5)</sup> und sein Haar ist hinten zusammengebunden, ganz nach Sitte der Mädchen. Der Sommer ist schon etwas älter, sein Blick und seine Stellung ist freier und offener. Am Herbst bemerkt man das Alter noch mehr, und sein Kopf ist mit einem Tuche verhüllt,

1) Græv. lect. Hesiod. c. 2. p. 8.

2) Philostr. Heroic. c. 2. §. 4. n. 3.

3) Lucian. revivisc. [c. 7. *περικολπιον ἐμπλησάμενι; pleno sinu.*]

4) Athen. l. 10. [c. 5. n. 15.]

5) Apollon. Argonaut. l. 1. v. 790.

der Winter endlich erscheint betagter, als alle übrigen.

Nach den Horen kömmt Symeñus, Sohn der Terpsichore, <sup>1)</sup> mit langem, zurückgeschlagenem Haare und mit Blumen bekränzt, so wie Ovidius ihn beschreibt. <sup>2)</sup> Ihm leuchtet der ebenfalls von Blumen bekränzte Hesperus mit umgestürzter Fackel, um dadurch die Zeit der ehelichen Verbindung oder der hochzeitlichen Freuden, d. i. den Abend, an welchem diese Feierlichkeiten vorgingen, <sup>3)</sup> anzudeuten.

Die mit einem Diadema versehene Göttin, welche ein kleiner Amor auf der rechten Seite zurückschößt, könnte die Göttin der Zwietracht (Eris) vorstellen, welche aus Rache für den Schimpf, der ihr nach ihrer Meinung dadurch angethan worden, daß man sie nicht zu dieser Vermählungsfeier eingeladen hatte, den goldenen Apfel in den Hochzeitssaal warf, wodurch hernach so viele Zwistigkeiten, und besonders der trojanische Krieg, entstanden. Indessen gleicht diese Figur nicht dem Bilde jener Göttin, das uns sowohl Homer <sup>4)</sup> als Virgilius von ihr entwirft. Letzterer sagt:

. . . . . *Discordia demens*  
*Vipereum crinem vittis innexa cruentis.* <sup>5)</sup>

Und an einem andern Orte:

1) Procl. ap. Phot. bibl. p. 524. Alciph. l. 1. epist. 13. p. 56.

2) Heroid. epist. 6. v. 44.

3) Pind. Pyth. III. v. 32.

4) Il. A. XI. v. 3 — 4.

5) Æn. l. 6. v. 280.

*Et scissa gaudens sedet Discordia palla.* <sup>1)</sup>

Ich glaube daher, daß der Künstler uns vielleicht die Göttin Themis habe vorstellen wollen, indem diese die drei Götter Jupiter, Neptunus und Apollo, die in die Thetis verliebt waren, verhinderte, sich mit ihr zu vermischen, damit sie nicht einen Sohn, der größer als der Vater sei, zur Welt bringen möchte. <sup>2)</sup>

Auf dem rechten Seitenstüke dieses Sarkophags steht Neptunus mit einem Seeungeheuer; auf dem Linken aber reitet ein kleiner Amor auf einem Delfin und trägt einen Schirm, den man *Ιολια* nannte. <sup>3)</sup>

Die einzige Statue der Thetis von natürlicher Größe und nach oben zu halbnackt, ist in den Ruinen der Villa des Kaisers Antoninus Pius zu Civita Lavinia, ehemals Lanuvium, gefunden worden. Auch sie steht in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani. Sie hat zu ihren Füßen ein Steuerruder, das auf einem Seeungeheuer liegt. Das Fußgestell, worauf sie steht, ist mit einem Schiffsnabel geziert. <sup>4)</sup>

1) *Æn.* l. 8. v. 702.

2) Tzet. Schol. Lycophr. p. 26.

3) Schol. Theocrit. Idyll. V. r. 39. Pollux, l. 10. segm. 127.

4) [G. d. R. 5 B. 2 R. 3 §. 5 B. 6 R. 3 §. 12 B. 2 R. 4 — 5 §.]



## Z w e i t e s   K a p i t e l.

---

### P a r i s   u n d   H e l e n a.

#### I.

[Numero 112.]

Der sehr schön in die Gemme unter Numero 112 geschnittene Paris,<sup>1)</sup> welchen ehemals der Steinschneider Mather besaß, ist hier als Hüter der Heerden seines Vaters Priamus vorgestellt, wie aus dem Stabe zu erhellen scheint, den er unter der linken Achsel hält und auf welchen er sich eben so stützt, wie Polygnotus zu Delphi den Agamemnon auf seinem großen Gemälde vorgestellt hatte.<sup>2)</sup> Die mit Sternen gestifte Mütze des Paris hat eine ganz besondere Form; nämlich vier herabhängende Streifen, von welchen die beiden vordern vielleicht diejenigen sind, welche Virgilius *redimicula mitræ*,<sup>3)</sup> Achilles Alexandrinus aber *ζωμάρτα* nennt,<sup>4)</sup> und womit man die Mütze unter dem Kinn zuband. Ihr gleicht die Mütze eines Kopfs des Priamus auf einem geschnittenen Steine im Cabinet des Prinzen von Piombino zu Rom, und auf einem Cameo von Sard-

1) [Diese schöne Gemme soll nach Boega den Atys vorstellen, weil weder die Haltung noch der Charakter des Gesichts einem Paris zukomme und der Stab ein beständiges Wahrzeichen des ersten sei]

2) Pausan. l. 10. [c. 30.]

3) Æn. l. 9. v. 616.

4) Erot. l. 3. [P]

onny im Kabinet des Collegii Romani; nur ist sie hier außer den Sternen mit einem halben Monde geziert.

Die mit einem Diadema umwundene Mütze an dem Bildnisse eines trojanischen Fürsten könnten die griechischen Künstler vielleicht von den orientalischen Königen angenommen haben, indem Dio Cassius sagt, wo er von dem armenischen Könige Phraates spricht, daß derselbe eine mit dem Diadema,<sup>1)</sup> das gewöhnlich weiß zu sein pflegte,<sup>2)</sup> umgebene Tiara getragen habe.

Paris hält mit der rechten Hand einen von den vordern Ripfeln, als ob er sie unter dem Kinne festbinden wollte. Dieses kömmt der Meinung derjenigen zu statten, welche das Wort *subnexus*, statt *subnixus*,<sup>3)</sup> in folgender Stelle des Virgilius unterschieben wollen:

Et nunc ille Paris, cum semiviro comitatu  
Mæonia mentum mitra crinemque madentem  
Subnixus, raptu potitur.<sup>4)</sup>

An einem Kopfe von Marmor, der auch den Paris vorstellt, und sich in der Villa Negroni befindet, bedeckt die Mütze den Hals und das ganze Kin bis an die untere Lippe. Ich glaube daher, daß Gronovius, der Vater, welcher die Lesart *subnixus* vertheidigt,<sup>5)</sup> die andere Lesart vorziehen würde, wenn er diese Denkmale gesehen hätte.

Das Diadema um die Stirn des Paris ist eine Binde, breiter als die gewöhnlichen königlichen Bin-

1) L. 36. p. 26.

2) Ælian. hist. animal. l. 15. c. 2. Conf. Casaubon. ad Sueton. Cæsar. c. 79.

3) Gevart. elect. l. 1. c. 7. p. 17.

4) [Æn. l. 9. v. 616.]

5) Diatr. ad Stat. sylv. l. 5. c. 55. p. 355.

den, und hat zwei Quästchen am Ende, wahrscheinlich um die phrygischen Diademe von den griechischen zu unterscheiden. Nonnus unterscheidet am Bakchus diese Binde von der Mütze selbst und nennt sie *κροτάμενον*, <sup>1)</sup> welches Wort nicht, wie der gelehrte La Cerda will, <sup>2)</sup> von den vorhin erwähnten Zipseln der Mütze verstanden werden kann. Euripides gibt dem Paris in einer Stelle eine goldne Schnur um den Hals. <sup>3)</sup>

In der Villa Ludovisi befindet sich eine sehr schöne Büste des Paris, in mehr als doppelt natürlicher Größe, an welcher das Oberkleid allein, das die Brust bedeckt, anzeigt, daß es eine Person unseres Geschlechts ist: denn am Kopfe selbst ist dieses zweifelhaft, indem die Büge mehr eine Jungfrau verrathen. Man sieht daselbst auch ein schönes Basrelief, welches das Urtheil des Paris vorstellt. Auf der einen Seite sind die Göttinnen, welche bei dieser Entscheidung interessirt waren, abgebildet. Das Sonderbarste aber dabei ist eine weibliche Figur, welche mit einer Rohrpfife (*τυρίγξ*) in der Hand neben dem Paris steht, und die Nymphe Dione zu sein scheint, die Paris liebte, als er auf dem Berge Ida die Heerden seines Vaters hütete. <sup>4)</sup>

## II.

[Numero 113.]

Auf dem Kupfer unter Numero 113 ist eines von den vier in diesem Werke befaßt gemachten Gemäl-

1) Dionysiac. l. 26. p. 449.

2) Ad Virg. Æn. l. 9. v. 616.

3) Troad. v. 925.

4) [Appollod. l. 3. c. 12. §. 6. G. d. R. 5 B. 5 R. 15 §.]

den copirt, welche sich auf der vaticanischen Bibliothek befinden und von Franz Bartoli gezeichnet und colorirt sind.

Der darauf befindliche Gegenstand fañ einzig in seiner Art genaunt werden. Es stellt die Pallas vor, wie sie dem Paris nicht allein die Herschaft über Phrygien, sondern auch über Asien und Europa anbietet, wenn er ihr den Vorzug der Schönheit vor der Juno und Venus bei der Entscheidung des berühmten unter ihnen entstandenen Wettstreites geben wollte.

Die dem Paris angebotene große Herschaft und Macht ist symbolisch durch das purpurfarbne Diadema, das ihm Pallas reicht, vorgestellt; denn der Purpur war bei einigen Völkern die gewöhnliche Farbe der königlichen Binden,<sup>1)</sup> so wie auch diejenige Binde diese Farbe hatte, welche das Haar des Bacchus zierte.<sup>2)</sup> Selbst den Siegern in den Spielen wurde eine rothe Binde um die Schläfe gewunden,<sup>3)</sup> und wahrscheinlich war es auch eine solche Binde, welche die Dichterin Korinna empfing, als sie in einem poetischen Wettstreite den Preis über den Pindarus davon trug.<sup>4)</sup>

Die Victoria, welche die Statue des von Phidias verfertigten olympischen Jupiters zu Elis in der rechten Hand hielt, hatte dem Pausanias zufolge ebenfalls die Binde (ταύραν) und auf dem Kopfe den Kranz.<sup>5)</sup> Wahrscheinlich hielt die Victoria diese Binde oder Diadema in der

1) Senec. OEdip. v. 414.

2) Lucian. [Præf seu Bacch. init.]

3) Virg. Æn. l. 5. v. 268 — 269.

4) Pausan. l. 9. [c. 22.]

5) L. 5. [c. 11.]



Hand, wie Pallas auf unserm Gemälde. Ob nun gleich Pausanias bei der Anzeige dieses Symbols der Victoria sich sehr kurz faßt: so lehrt er uns doch, wenn man ihn auf diese Art erklärt, eine bisher unbekannte Eigenschaft dieser Göttin kennen. Auf dieses Bild spielte die Statue eines Siegers in den olympischen Spielen an, welcher auch eine Binde in der Hand hatte,<sup>1)</sup> und die Statue der Hippodamia auf demselben Stadion bei Elis hatte gleichfalls eine Binde in der Hand, als wollte sie das Haupt des Pelops damit zieren.<sup>2)</sup>

Paris hatte eine weiße Binde um das Haar. Diese Farbe pflegten die Binden der für heilig gehaltenen Personen, als der Priester und Wahrsager, zu haben.<sup>3)</sup> Virgilius läßt mit derselben geschmückt in den elysäischen Feldern diejenigen erscheinen, welche sich durch Erfindung von Künsten und durch andere Wohlthaten um das menschliche Geschlecht verdient gemacht haben.<sup>4)</sup> An dem Paris scheint diese Binde einen Prinzen von königlichem Geblüte anzudeuten und die weiße Farbe kan anzeigen sollen, daß er als der jüngste unter seinen Brüdern sich keine Hoffnung auf die Erbfolge im trojanischen Königreiche machen könnte, und so würde sie das Gegenstück von dem rothen Diadema sein, das Pallas in der Hand hat, und welches das Zeichen der Herrschaft war.

Das Gewand der Pallas hat eine rothe schillernde Farbe; der Mantel aber ist violet. Beim

1) Id. l. 6. [c. 1.]

2) Id. [l. 6. c. 20.]

3) Stat. Theb. l. 3. v. 467.

4) Aen. l. 6. v. 665.

Euripides ist er zwar gelb, <sup>1)</sup> so wie auf einem andern alten Gemälde in der angeführten Bibliothek, welches Bartoli gleichfalls copirt hat, und auf welchem Pallas der von Prometheus geformten Figur die Seele einhaucht. Übrigens wird Pallas auch anderswo mit einem rothen Mantel beschrieben. <sup>2)</sup> Ihr Schild auf unserm Gemälde ist stahlfarben, wie der Helm; der Helmbusch aber feuerfarben, welches die gewöhnliche Farbe desselben auf den durch Zeichnung erhaltenen Gemälde auf der erwähnten Bibliothek ist. Das Gewand des Paris ist gelb.

## III.

## [Numero 114.]

Die Liebesgeschichte des Paris und der Helena ist auf dem Bilde unter Numero 114 vorgestellt. Die Zeichnung davon ist von einem alten durch Bartoli copirten Gemälde aus der vaticanischen Bibliothek genommen. Helena in einem blauen Kleide und einem purpurfarbnen Gewande, dergleichen Ovidius ihr gibt, <sup>3)</sup> scheint dem Amor den Bogen zu reichen oder ihn aufzumuntern, seine Pfeile auf den Paris abzudrücken, während dieser in einem gelben Oberkleide, das auf der Schulter zugeknüpft ist, und mit einer phrygischen Mütze auf dem Kopfe von gleicher Farbe, den Pfeil nimmt, welchen Amor in der Hand hat, und auf die Helena zeigt, um ihr ihn durch das Herz zu schießen. Diese hier ausgedrückte gegenseitige Absicht, beide

1) Hecub. v. 461.

2) Mart. Capell. l. 1. p. 15.

3) Heroid. epist. 5. v. 65.

von Amor verwunden zu lassen, ist auf einem von Philostratus beschriebnen Gemälde sinnbildlich vorgestellt, <sup>1)</sup> indem darauf zwei kleine Amor den Bogen gegen einander gespannt haben. Die Mütze des Paris ist auch gelb auf einem andern alten, gleichfalls von Bartoli copirten, Gemälde, auf welchem das Urtheil über die drei Göttinnen vorgestellt ist. Das Diadema der Helena, welches eine Schnur von Perlen zu sein scheint, bedeutet vielleicht die goldene Schnur, welche sie von der Venus erhielt. <sup>2)</sup>

## [Numero 115.]

Die weibliche Figur im gelben Kleide mit der rothen Binde um den Kopf, welche sich hinten auf den Stuhl der Helena stützt, könnte wohl Pitho, die Göttin der Überredung sein, welche eine Tochter der Venus ist, <sup>3)</sup> und denen man beiden gemeinsame Gelübde that. <sup>4)</sup> Sie wurde auch für eine der fünf Göttinnen gehalten, die sich in die Ehen mischen. <sup>5)</sup> Und in der That sieht man auch auf dem folgenden sehr schönen Basrelief des Herzogs Caraffa Noja zu Neapel unter Numero 115, welches denselben Gegenstand vorstellt, diese Göttin oberhalb der Helena, wie aus dem neben ihr stehenden Namen ΠΙΘΩ (eigentlich ΠΕΙΘΩ) erhellet. Übrigens aber hat sie kein besonderes Kennzeichen, eine Art von Scheffel auf dem Kopfe ausgenommen.

1) L. 1. Icon. 6. p. 771.

2) Eustath. ad Odyss. A. XI. p. 1697.

3) Procl. in Hesiod. opera. p. 30.

4) [Analecta, t. 2. p. 25.] Suid. v. ΠΙΚΤΗ.

5) Plutarch. [quæst. Rom. init. t. 7. p. 72. edit. Reisk.]

Swar hat sie auch einen Vogel zur Seite; da derselbe aber einer Taube gleicht, so ist dieses ein Symbol, das ihr mit ihrer Mutter Venus gemein war, die man mit einer Taube in der rechten Hand auf dem schon mehrmal erwähnten dreieckigen heururischen Altare in der Villa Borghese sieht, von welchem ich unter Numero 15 ein Seitenstück aufgeführt habe. Wie nun Pitho bei den Dichtern ihre eigenen Sinnbilder auf die Scene gebracht hatte: so wird sie auch von Pollux unter diejenigen Personen gezählt, welche *ενοκευα* hießen, <sup>1)</sup> d. i. welche ihre besondere Kleidung (*σκευος*) hatten; ein Wort, das mir durch die ihm gegebene Bedeutung von *persona factitia* schlecht erklärt scheint. Wenn nun die Art, die Figur der Göttin vorzustellen, bei den Alten fest bestimmt war: so würde ich, um nicht zu sagen, daß unser Maler einen Fehler begangen habe, da er ihr die gewöhnlichen Kennzeichen nicht gegeben hat, geneigt sein, sie für eine von Helenas Sklavinnen, und zwar für die *Αστυνανασσα*, zu halten, welche sich durch Erfindung neuer Arten von Luxus bekannt gemacht hat. <sup>2)</sup> Es ist dieses um so wahrscheinlicher, da man nicht wohl annehmen kann, daß Helena ohne irgend ein Weib zu ihrer Bedienung abgebildet worden, wie man aus den Nachrichten, die man von dem großen zu Delphi von Polygnotus verfertigten Gemälde hat, und aus einem andern alten unter Numero 160 in diesem Werke aufgeführten Gemälde schließen kann; indem sie auf dem erstern von zwei Sklavinnen begleitet war. <sup>3)</sup> Auch selbst die rothe Binde,

1) L. 4. segm. 142.

2) Ptolem. Hephæst. hist. nov. l. 4. ap. Phot. bibl. p. 247.  
Suid. v. *Αστυνανασσα*.

3) Pausan. l. 10. [c. 25.]



welche diese Figur um das Haar hat, könnte man als eine Anspielung auf die *Astyanassa* betrachten; weil auf der Bühne eine solche Binde das Kennzeichen ausschweifender Weiber und besonders der Mütter öffentlicher Huren war.<sup>1)</sup>

Über der Figur des *Paris* liest man das Wort *AAEEANA*.... *Alexander*. Dieses war aber sein Beinamen,<sup>2)</sup> welches man daher weiß, weil oft der eine Namen mit dem andern verbunden vorkommt.<sup>3)</sup>

## IV.

[Numero 116.]

Das Basrelief im Hause *Spada* unter *Numero* 116 stellt den *Paris* und die *Helen*a am Ufer des Meeres und im Augenblicke der Einschiffung vor. Das Schiff ist dasjenige, welches von *Philostatus* das Schiff der *Helen*a genannt wird;<sup>4)</sup> welches die in dem Text dieses Schriftstellers angenommene Lesart gegen diejenigen bestätigt, die statt des Wortes *νεω*s, Schiff, das Wort *Νεω* haben einschieben wollen, indem sie vorgeben, daß ein Weib dieses Namens die *Helen*a bedient habe. Die bärtige Figur, auf eine Urne gestützt, aus welcher Wasser fließt, ist der Fluß *Eurotas*, um dadurch die Stadt *Sparta*, welche an diesem Flusse lag und wo *Helen*a geboren war, anzudeuten. Ubrigens könnte der *Eurotas* auch auf die Geburt der *Helen*a anspielen, indem am Ufer

1) *Pollux*, l. 4. segm. 120.

2) *Euripid. Troad.* v. 941. [*Apollod.* l. 3. c. 12. §. 5.]

3) *Conon. Isag. hist.* c. 22. 34. p. 223. 227. [Nach *Boeckha* ist dieses der älteste auf Monumenten vorkommende *Paris*.]

4) *Icon.* 42. p. 932.

desselben Jupiter die Liebe der Leda genoss,<sup>1)</sup> und überdies auch eine von Eutychides gemalte Figur eben dieses Flusses berühmt war, dessen künstliches Wasser man mit dem natürlichen Wasser des Flusses verglich; daher man zu sagen pflegte, die Kunst des Malers sei heller, als das Wasser des Flusses selbst: *in quo artem amne liquidiores plurimi dixerunt.*<sup>2)</sup> Die Kleinheit dieses Flusses (amnis) ist von dem Künstler durch die geringe Quantität Wasser, das aus der Urne fließt, angedeutet, welches so gut ist, als wenn er dem Flusse eine jugendliche Gestalt gegeben hätte, wie dieses sonst der Fall bei den Künstlern ist. Indessen könnte auch hier das ehrwürdige Alter dieser Figur auf den alten König Eurotas, der dem Flusse den Namen gab, anspielen.<sup>3)</sup>

Ich habe mir die Freiheit genommen, die verstümmelte rechte Hand am Paris dadurch zu ergänzen, daß ich ihm einen Apfel herein gegeben habe: den die Haltung der Hand selbst scheint dieses anzudeuten. Vom Schiff und dessen hier abgebildeten Theilen werde ich unten bei Numero 207 reden.

Derselbe Gegenstand ist ohngefähr so wie hier auf einem andern Marmor in der Villa Ludovisi vorgestellt; jedoch mehr in's Kurze gezogen, und die Figur des Flusses fehlt darauf ganz.

## V.

[Numero 117.]

Eine Lieblingsvorstellung der alten Künstler war die Entführung der Helena, und zwar sowohl die

1) Hygin. fab. 77.

2) Plin. l. 34. c. 8. sect. 19. n. 16.

3) Pausan. l. 3. [c. 1.]

erste vom Theseus und Pirithous vollführte, da Helena kaum zehn Jahre alt war,<sup>1)</sup> (wie man sie auf dem Throne der Ceres zu Amyklä vorgestellt sah,<sup>2)</sup> als auch die von Paris unternommene spätere, die auf dem Basrelief von gebräuntem Thone, das ich unter Numero 117 aufführe, abgebildet ist. Letzteres befindet sich doppelt in Rom und scheint nach einer und derselben Form gemacht zu sein. Das eine wird in dem Cabinet des Collegii Romani aufbewahrt.

Helena, die als eine Matrone, und nicht als ein leichtsinniges und wohlüstiges Weib, wie Homer sie beschreibt, gekleidet ist, macht mit der Hand eine Bewegung, als wolle sie sich das Gesicht verhüllen, oder als wenn sie es so eben enthüllt hätte. Die ruhige Stellung zeigt übrigens ihre Einwilligung in die Entführung und die freiwillige Entfernung von ihrem Gemahle, wie der Dichter Stesichorus geradezu behauptet.<sup>3)</sup> Paris, in phrygischer Kleidung, führt sie so, wie es unter den Verlobten Sitte war, welche die Braut auf einem Wagen aus dem väterlichen Hause in ihr eigenes führten.<sup>4)</sup> Auch Euripides sagt, daß Menelaus die Helena auf einem vierspännigen Wagen nach Hause geführt habe.<sup>5)</sup> Daher wurde die Braut, welche in Ermangelung dieser Bequemlichkeit zu Fuße ihr väterliches Haus verlassen mußte, *χαμαιπυς* genannt.<sup>6)</sup>

1) Diod. Sic. l. 4. [c. 63.]

2) Pausan. l. 3. [c. 18.]

3) In Fulv. Ursin. carm. lyr. p. 79.

4) Hesiod. scut. Herc. v. 173. Lucian. Lapith. [c. 47. Propert. l. 1. eleg. 2. v. 20. Suid. v. ἀναφέρειν et ὑγίει.]

5) Helen. v. 729.

6) Pollux, l. 2. segm. 165. l. 3. segm. 40.

An dem Wagen unseres Kupfers sieht man die Deichsel ausgedrückt. Ob nun gleich auf verschiedenen alten Denkmalen mehrere Wagen ohne Deichsel erscheinen, so kan man doch nicht, wie Einige wollen,<sup>2)</sup> daraus schließen, daß die Wagen bei feierlichen Wettrennen in den öffentlichen Spielen keine Deichsel gehabt hätten. Der Wagen, dessen Deichsel sich Pindarus zu einem Gleichniß bedient, muß doch von den Wagen, die man bei den öffentlichen Spielen brauchte, verstanden werden. „Das Haus deines Vaters (singt er in der Ode „zum Lobe des Siegers Sosigenes) steht zwischen den beiden Tempeln der Juno und Palas, wie die Deichsel in der Mitte von vier an den Wagen gespannten Rossen.“<sup>2)</sup> Auch hatten sogar die vierspännigen Wagen zwei Deichsel, bis Klisthenes den Gebrauch einer einzigen zwischen den beiden mittlern Pferden und das Geschirr für das äussere rechte und linke Pferd erfand.<sup>3)</sup> Man sieht auch die Deichsel ganz deutlich auf einer sehr alten Münze von Messina und auf einer andern von Syrakus, die ich selbst besitze, durch eine zwischen den Rädern verlängerte Linie, welche darauf zwischen zwei Pferden durchgeht, ausgedrückt. Auf eben die Art und noch deutlicher sieht man dieses an einem Wagen, der auf einer großen Vase von gebräuntem Thone in der vaticanischen Bibliothek gemalt ist. Gleichfalls sehr deutlich erscheint die Deichsel des Wagens der Ceres auf einem von Montfaucon bekannt gemachten Basrelief,<sup>4)</sup> so wie an

1) Caylus observat. sur le costume. p. 79.

2) Nem. VII. [v. 137.]

3) Isidor. l. 17. c. 35.

4) Antiq. expliq. t. 1. pl. 45.



dem Sonnenwagen auf einem oben unter Numero 43 aufgestellten Sarkophag. Auch Homerus vergißt die Deichsel nicht in seiner prächtigen Beschreibung des Wagens der Juno.<sup>1)</sup> Die Deichsel an dem Triumphwagen des Marcus Aurelius auf dem Campidoglio<sup>2)</sup> erkennt man ebenfalls deutlich an der Spitze, welche zwischen den Pferden durchgeht und sich mit einem Löwenkopfe endigt. Zum Schluß will ich noch bemerken, daß der Wagen, auf welchem der Leichnam Alexanders des Großen in Ägypten geführt wurde, vier Deichsel hatte.<sup>3)</sup>

1) *Il. E. V. v. 729.*

2) *Bartoli Admir. ant. tab. 8.*

3) *Diod. Sic. l. 18. [c. 27.]*

---

# D r i t t e s   K a p i t e l .

---

## Philoktetes.

### I.

[Numero 118.]

Philoktetes landete im Zuge der Griechen gegen Troja bei Chryse, einem Vorgebirg der Insel Lemnos,<sup>1)</sup> oder, wie Andere wollen, auf der Insel Neä ohnweit Lemnos, um den Altar, der von Jason daselbst aufgerichtet war,<sup>2)</sup> zu finden. Allein in dem Augenblicke, da er ihn fand, kam eine Schlange unter demselben hervor und biß ihn. Wegen dieser Wunde ließen ihn die Griechen auf der wüsten Insel zurück. Diese Begebenheit ist auf einem geschnittenen Steine des stossischen Kabinetts vorgestellt,<sup>3)</sup> welcher hier unter Numero 118 beigebracht wird. Zu den Zeiten des Mithridates wurde auf dem gedachten Vorgebirge noch der Altar, die Schlange von Erz, der Bogen und Harnisch des Philoktetes, der zum Zeichen der Krankheit mit Binden umwickelt war, gezeigt.<sup>4)</sup>

Wenn übrigens dieser Held auf den beiden folgenden Denkmalen mit einem Barte abgebildet ist,

1) Pausan. l. 8. [c. 33.] Sophocl. Philoct. v. 270. [Chryse war nach Pausanias eine kleine Insel in der Nähe von Lemnos.]

2) Steph. v. Neat. Philostr. Jun. Icon. 17. p. 889.

3) [Beschreib. d. geschnitt. Steine, 3 Kl. 3 Abth. 299 Num.]

4) Appian. Mithridat. p. 143.

und hier nicht: so muß man annehmen, daß er noch keinen Bart hatte, als ihm das erwähnte Unglück zustieß. Auch ist es wahrscheinlich, daß der Künstler durch den struppigen Bart, den jener auf dem folgenden Kunstwerke hat, nichts anderes als dessen einsames und mühseliges Leben, das er zehn Jahre lang auf dieser unbewohnten Insel führte, habe andeuten wollen.

## II.

[Numero 119.]

Auf dem geschnittenen Steine eben dieses Kabinetts unter Numero 119 ist Philoktetes vorgestellt, wie ihn Sophokles in seinem Trauerspiele beschreibt, welches, da es den Namen dieses Helden führt, die Aufschrift hat: ΦΙΛΟΚΤΗΤΗΣ ΕΡΗΜΙΑ, der verlassene Zustand des Philoktetes.<sup>1)</sup> Der Fuß mit dem Schlangenbisse ist verbunden. Mit der linken Hand stützt er sich auf einen Stab, als wenn er müde sei; in der rechten aber hält er den Bogen und einen mit Pfeilen angefüllten Köcher, in welchem noch ein anderer Bogen steckt, um dadurch anzuzeigen, daß er sich durch die Vogeljagd seinen Unterhalt verschafte.<sup>2)</sup> Die Tragiker, besonders Sophokles, kleiden ihn in Lumpen.<sup>3)</sup> Der alte römische Dichter Accius<sup>4)</sup> und Quintus Smyrnaeus<sup>5)</sup> geben ihm eine Deke von Vogelfedern um den Unterleib herum.

1) Lucian. de saltat. [c. 46. Beschreib. d. geschnitt. Steine, a. a. D. 300 Num.]

2) Sophocl. l. c. v. 286.

3) Pollux, l. 4. segm. 117.

4) Conf. Scaliger. conject. in Varr. p. 109.

5) Paralip. l. 9. v. 358.

## III.

[Numero 120.]

Das Basrelief unter Numero 120, welches ich selbst besitze,<sup>1)</sup> hat mir so viel Nachdenken gekostet, als nur immer der verwirrtste Gegenstand, indem ich die Figur des Kriegers nicht mit der geflügelten Figur reimen konnte; denn die alten Künstler pflegten, wenn sie Begebenheiten aus der alten Geschichte vorstellen sollten, dieselben nicht mit Zusätzen, die bloß aus der Einbildung genommen waren, zu verzieren. Das Wahre mit dem Allegorischen vermischt pflegt sich sonst nur bei Vorstellungen zu finden, die aus der Fabel genommen sind, oder auf Denkmälern, die den Kaisern zu Ehren errichtet worden; denn um sie zu dem Grade zu erheben, in welchen die feile Schmeichelei sie gestellt hatte, war es schicklich, die Person des Fürsten mit Gegenständen aus der Fabel und mit dem Zutritt der Göttlichkeit zu erhöhen; und eben dieses ist der Fall bei der Vorstellung von Handlungen, die man aus Andacht einer Gottheit beilegte. Dahin gehört z. B. ein Grabstein des Theopompus, eines berühmten Komödienschreibers in Athen, welcher nach seiner Genesung von einer sehr schweren Krankheit seine wieder erlangte Gesundheit unmittelbar dem Askulapius zuschrieb. Er wurde daher, nachdem er lange Zeit darauf gestorben war, zum Andenken an diese angebliche Heilung auf einem Bette liegend in Stein gehauen. Vor demselben stand dieser Gott der Arznei und neben ihm ein Jüngling mit lachender Mi-

1) [Als ein Geschenk von Mengs. Die Figuren sind eine Spanne hoch und ziemlich abgerieben.]



ne, als eine Anspielung auf die komische Dichtkunst.<sup>1)</sup>

Da ich alles dieses so bei mir überdachte; sah ich mich gleichsam gezwungen, um die eine Schwierigkeit zu vermeiden, eine andere zu versuchen, nämlich den Inhalt dieses Marmors als etwas ganz Allegorisches und den Krieger als eine generische Figur zu betrachten, welche der Pallas ein Opfer zu bringen käme, um Gesundheit und glüklichen Erfolg im Kriege zu erhalten: denn es ist ja bekant genug, daß man durch die Opfer von allen Göttern Gesundheit und Segen zu erbitten pflegte.<sup>2)</sup> Da ich nun voraussetzen könnte, daß hier Pallas, Hygiea, oder die Göttin der Gesundheit, und Victoria in einer und derselben Figur vereinigt seien: so kam es mir wahrscheinlich vor, daß unser Künstler der Meinung des Ariston von Chios gewesen sei, welcher nur eine einzige Tugend, nämlich die Gesundheit, zuließ, unter welcher man die Prädicate aller übrigen begreifen müsse;<sup>3)</sup> auf dieselbe Art, wie Aristoteles dadurch, daß er in dem Worte *πλεθύνεια* Gesundheit und Reichthum verband,<sup>4)</sup> um den Gipfel des Genusses und der menschlichen Glückseligkeit auszudrücken. Es fiel mir hierauf noch ein, was man von dem berühmten Könige Pyrrhus in Epirus, den man in der Kriegskunst für den zweiten nach Alexander dem Großen hielt, erzählt, daß er nämlich bei den Opfern, die er den Göttern brachte, dieselben nie um Sieg, Ruhm und Reich-

1) Suid. v. Θεοπεμπ.

2) Menand. ap. Athen. l. 14. [c. 22. n. 78.]

3) Plutarch. [de virtute morali, initio. t. 7. p. 734. edit. Reisk.]

4) Suid. v. πλεθύν.

tum anflehte, sondern blos Gesundheit von ihnen foderte.<sup>1)</sup> So schien mir bei unserm Krieger auch die Schlange nicht schwierig zu sein, um so weniger, da sie ein gewöhnliches Attribut der alten Helden ist.<sup>2)</sup>

Da mir aber dieses Bild stets vor Augen schwebte, und ich mich mit der blos allegorischen Bedeutung nicht beruhigen konnte: so dachte ich endlich, ob nicht vielleicht etwas Wahres mit dem Allegorischen vermischt sein und ob nicht der Krieger auch hier den Philoktetes vorstellen könnte. Wirklich schmeichle ich mir, dadurch den wahren Inhalt dieses Marmors errathen zu haben.

Dieser Held, des Herkules Gefährte, erscheint hier gerade so, wie er auf einem von Philostratus beschriebenen Gemälde abgebildet war, nämlich mit den großen Augenbraunen und dem rauen Barte,<sup>3)</sup> der nicht, wie gewöhnlich an den Köpfen der Helden und anderer berühmten Personen Griechenlands, kraus, sondern gerade und spizig ist. Man sieht hier den von Jason errichteten Altar der Pallas,<sup>4)</sup> χρυσον, d. i. von Gold, genannt, und die darum gewundene Schlange, die man für den Genius oder dienstbaren Geist des Verstorbenen hielt.<sup>5)</sup> Am Fuße des Altars endlich sieht man den Schild des Philoktetes aufgestellt. Das aber, was die Mythographen βωμος nennen, ist auf unserm Marmor kein Altar, sondern ein Fußgestelle

1) Lucian. [pro laps. int. salutand. c. 11.]

2) Schol. Aristoph. Plut. v. 733.

3) Philostr. Jun. Icon. 17.

4) Eustath. in Iλ. B. II. p. 330.

5) Virg. Æn. l. 5. v. 95.

nach der eigentlichen Bedeutung dieses Worts,<sup>1)</sup> und wie die darauf stehende Statue selbst zeigt.

Der Schmerz über den Schlangenbiß am rechten Fuße ist an der Figur des Philoktetes dadurch angedeutet, daß er ihn in die Höhe hält und sich gleichsam nicht trauet, ihn auf die Erde zu setzen; auch scheint er eben so, wie wir an der berühmten Statue des Laokoön sehen, den Schmerz bis in die Beinen zu fühlen. Wer den neuern Künstlern glauben wollte, welche unter andern auch diese nämliche Stellung in ihren Werken zu copiren pflegen, um ihnen das Hervorstechende zu geben, was wir Contrast nennen, und es als eine von den Regeln der Composition aufstellen: würde voraussetzen, daß dieses auch von den Alten zu demselben Zwecke beobachtet worden sei; allein diese waren nicht so faul und unthätig. Die Lage der Hand und der Finger, womit er Speiß und Bexter hält, zeigt jemand an, der etwas leicht wegschiebt, oder, wenn man lieber will, auf etwas hinzeigt. Einige vorher angeführte Schriftsteller sagen, daß Philoktetes gebissen worden sei, indem er den Altar dessen, den man auffuchte, gezeigt habe; Andere hingegen behaupten, daß ihm dieses Unglück begegnet sei, als er ihn gereinigt habe.<sup>2)</sup>

Daß man aber hier einen Krieger mit Helm und Kürass, aber mit bloßen Füßen sieht, ist zwar dem entgegen, was ich bei der vorhergehenden Nummer aus dem Philostratus von den Sandalen, die man gewöhnlich den Figuren des Philoktetes gibt, angeführt habe; allein wenn man bedenkt, daß man solches ausser diesem Denkmale nur an einer einzigen gleichfalls bewafneten Statue in der Villa Seiner Eminenz

1) Eustath. in Il. O. VIII. p. 722.

2) Ibid.

des Herrn Cardinals Alexander Albani, die wahrscheinlich einen Kaiser vorstellt, sieht: so scheint es nicht, daß dieses andern als dem Julius Cäsar oder Hadrianus zukomme, indem beide oft zu Fuß an der Spitze ihrer Heere zogen. <sup>1)</sup>

Die geflügelte Figur kan die Hygiea und zugleich auch die Victoria bedeuten. Da die Schale, aus welcher die Schlange frist, das gewöhnliche Symbol der Hygiea ist: so kan sich dieselbe auf die Heilung des Philoktetes beziehen, und die Palme, auch ein Symbol der Victoria, kan ihm hier als eine Versicherung gezeigt werden, daß die Beendigung des trojanischen Krieges von ihm abhängt, indem ein Orakel vorhanden war, daß die Stadt Troja nicht anders als durch seine Tapferkeit und die Kraft seiner Pfeile, die ihm Herkules zum Erbtheile hinterlassen hatte, und mit welchen hernach Paris, der Urheber des Krieges, getödet wurde, erobert werden könne.

Ein auf einem Grabsteine befindliches Basrelief, das dem gegenwärtigen ganz ähnlich war, wurde mir vor ohngefähr drei Jahren von einem schottischen Ritter, Herrn Archibald Menzies, nebst verschiedenen andern Altertümern aus Griechenland überbracht. Es ist eine griechische Inschrift darauf, die sich aber lediglich auf den Verstorbenen bezieht und im geringsten nichts von dem Inhalt der Bildhauerei sagt.

1) Sueton. in Jul. c. 57. Spart. Hadrian. p. 5.



## V i e r t e s   K a p i t e l.

---

### N i r e u s.

[Numero 121 u. 122.]

Auf einer Platte des florentinischen Cabinets,<sup>1)</sup> die ich unter Numero 121 beibringe, hat sich das Andenken an ein eben nicht sehr bekanntes Ereigniß aus dem heroischen Zeitalter der Griechen erhalten. Man sieht nämlich darauf einen jungen Helden, bloß mit einem Mantel, der ihm fast ganz von der Schulter quer herüberhängt, bekleidet. Er hält sich an einen Baumzweig und betrachtet eine todte weibliche Figur, die zur Erde ausgestreckt auf einem Schilde, der ihre linke Seite bedeckt, und unter einem Felsen liegt. Ein Vogel, der eine Krähe zu sein scheint, steht im Begriffe, auf diesen Leichnam hin zu fliegen.

Man kann nicht annehmen, daß der junge Held ein Gott sei; denn nach der Meinung der Alten konnten die Götter keinen Todten anschauen, ohne sich zu entweihen.<sup>2)</sup> Ich glaubte daher anfänglich halb und halb, daß es Achilles sei, wie er die von ihm getödete Königin der Amazonen, Penthesilea, für die er nach ihrem Tode noch Liebe empfand, betrachte. Der Felsen könnte das Grabmal des Hylas,<sup>3)</sup>

1) [Beschreib. d. geschnitt. Steine, 3 Kl. 3 Abth. 212 Num.]

2) Eurip. Hippol. v. 1437. Alcest. v. 22. Conf. Pausan. l. 10. [c. 32.] Suid. v. *θεμιτον* et *φιλημων*.

3) Il. A. XI. v. 166.

der Baum aber den nicht weit vom Grabmale stehenden wilden Feigenbaum andeuten, der in der *Ilias* so berühmt ist,<sup>1)</sup> und bei welchem die griechischen und trojanischen Helden mehrmal gegen einander kämpften. Daher auch Nonnus, um den Homerus nachzuahmen, einen Feigenbaum auf das Schlachtfeld setzt, wo Bakchos gegen die indianischen Völker tritt.<sup>2)</sup> So wurde eine blutige Schlacht zwischen den Einwohnern von Priene und Samos, zu den Zeiten der sieben Weisen, von einer Eiche benannt, die auf dem Schlachtfelde stand.<sup>3)</sup> Bloss die ovale Form des Schildes hielt mich noch von dieser Erklärung zurück, weil ich wußte, daß der Schild der Amazonen gewöhnlich wie ein halber Mond oder wie eine Sichel gestaltet war, wiewohl man auch einige runde und ovale bei ihnen findet, was ich hernach bei Numero 138 sagen werde.

Während dieser Ungewißheit erinnerte ich mich einer Begebenheit, welche sich auf dem Zuge der Griechen gegen Troja ereignete, und die uns Philostratus aufbewahrt hat.<sup>4)</sup> Ehe nämlich die Griechen sich jenen Küsten näherten, landeten sie in Mysien und verübten daselbst Feindseligkeiten. Dieses verwickelte sie in einen Krieg mit Telephus, einem Sohn des Herkules und Könige dieses Landes. Dieser stellte sich ihnen mit seinen tapfern Kriegern nachdrücklich entgegen und brachte den Griechen am Flusse Kaifus eine große Niederlage bei. Auch die Weiber hatten sich mit ihm vereinigt und waren bei dieser Gelegenheit ganz vorzüglich tapfer. Sie zeig-

1) Ibid. v. 167. Z. VI. v. 433.

2) Dionysiac. l. 39. p. 490. l. 40. p. 505.

3) Plutarch. [quæst. Græc. t. 7. p. 185. edit. Reisk.]

4) Heroic. p. 690.

ten sich als eben so große Heldinnen wie die *Amazonen* und ihre Anführerin war *Hiera*, von andern *Astyoche* genant, <sup>1)</sup> die Gemahlin des *Telephus*. Sie wurde aber von *Nireus*, dem schönsten Jünglinge unter allen Griechen nach dem *Achilles* und Könige der Insel *Syme* und eines Theils der Insel *Gnidus*, getödet. <sup>2)</sup> Auch *Hiera* übertraf alle Frauen ihrer Zeit an Schönheit, so daß man annehmen kan, *Nireus* sei so sehr von dieser Heldin bezaubert gewesen, daß er sie izo noch mit Sehnsucht und Mitleiden betrachtete. Der Vogel kan, wie ich schon gesagt habe, eine Krähe oder ein Rabe sein, um anzuzeigen, daß der auf der Erde liegende weibliche Körper ein Leichnam sei, auf welchen er loszufliegen im Begriffe ist; deñ beim *Aeschylus* wird ein tochter Körper gleichfalls durch einen Raben angedeutet. <sup>3)</sup> Dieses Gefecht war zu *Tegea* in *Arkadien* im Giebelfeld der hintern Halle des Tempels der *Pallas* erhoben gearbeitet, wie *Pausanias* erzählt, <sup>4)</sup> dessen Worte: *τα οπισθεν πεποινημενα εν τοις αετοις*, von dem lateinischen Übersetzer schlecht durch *postica fastigii pars* gegeben worden, gleichsam als wenn diese Bildhauerei an der entgegengesetzten Seite auf der vordern Halle befindlich gewesen wäre.

In diesem Gefechte wurde *Telephus* von *Achilles* mit einer Lanze in der linken Seite verwundet und nach dem Orakelspruch konnte die Wunde nicht anders als durch die Lanze selbst geheilt werden. Um nun zu dieser Heilung zu gelangen, suchte *Telephus* sich wieder mit dem *Achilles* zu

1) Eustath. in *Odüss.* A. XI. p. 1697.

2) Diod. Sic. l. 5. [c. 53.]

3) Agam. [v. 1413.]

4) L. 8. [c. 45. in fine.]

versöhnen, und erhielt dieselbe auch, dem Orakelspruch zufolge, von der Ursache seines Übels wieder.

Diese berühmte Begebenheit sieht man auf der folgenden alten Platte des nämlichen Kabinetts unter Numero 122 vorgestellt. Achilles steht etwas gebeugt vor dem Telephus und hält die von seiner Lanze abgenommene kupferne Spitze in der Hand. Von derselben macht er den Rost ab, um Telephus damit zu heilen. In derselben Beschäftigung war Achilles auf mehreren Gemälden vorgestellt.<sup>1)</sup> Das Werkzeug, womit er den Rost von der Spitze der Lanze abschabt, ist kein Schwert, sondern gleicht einer Striegel, den er bewegt es erst nach aussen hin und zieht es dann wieder nach sich, um dem Telephus nicht wehe zu thun. So gefährlich das Kupfergrün ist, wenn man es durch den Mund in den Körper bringt: so nützlich pflegt dieser Rost zu sein, wenn man ihn äußerlich gebraucht; den das Kupfer hat wegen dem Vitriol, den es in sich hält, eine zusammenziehende Kraft.

Die beiden Figuren endlich, welche als dieser Operation bewohnend hier angebracht sind, stellen den Machaon und Podalirius, Söhne Askulaps, vor, die von ihrem Vater in der Heilkunde unterrichtet waren.

1) Plin. l. 34. [c. 15. sect. 45.]



## F ü n f t e s   K a p i t e l.

---

### P r o t e s i l a u s.

[Numero 123.]

Der Marmor unter Numero 123, welcher die Vorderseite einer Begräbnisurne ist, stellt die Fabel vom Protefilaus und seiner Gemahlin Laodamia vor. Beger, der ihn zuerst von einer Zeichnung copirt hat,<sup>1)</sup> glaubte, die Fabel von der Alcestis darauf zu sehen, wiewohl er keinen andern Grund dazu hatte, als die Ähnlichkeit der auf dem Bette liegenden Figur mit der Alcestis, welche auf einem oben unter Numero 86 beigebrachten Marmor befindlich ist. Er findet sich aber in großer Verlegenheit, um die Figuren seiner Idee anzupassen, so daß er den Anfang des Marmors in das Ende desselben, die weiblichen Figuren aber in männliche verwandelt und zuletzt gesteht, daß er die Landung des Schiffes nicht mit dem angegebenen Inhalte reimen könne. Auch in dem von Bartoli<sup>2)</sup> bekant gemachten Kupfer eben dieses Denkmals, das aber, wie ich hernach zeigen werde, an mehreren Orten unrichtig ist, hat Bellori keine besondere Geschichte herausfinden können; daher er sich begnügt, uns zu sagen, es stelle das Wehflagen über eine verstorbene Person und über ihre Überfahrt nach Elysium vor.

1) Beger. Alcest. pro marito moriens etc.

2) Admir. ant. tab. 75. 76.

Der Marmor ist in sechs Acte oder Handlungen abgetheilt. Auf der rechten Seite sieht man die Landung der Griechen an der trojanischen Küste. Polydamas, ein Sohn des Iphiklus und König von einem Theile von Pthiotis, einer Landschaft in Thessalien, deren Hauptstadt Antron hieß,<sup>1)</sup> war der erste, der den Fuß an's Land setzte und daher den Namen Protesilaus erhielt; allein er wurde auch in diesem Augenblicke von den Trojanern getödet, weshalb er todt und ausgestreckt auf der Erde liegt. Das Schiff, von welchem nur das Vordertheil zu sehen ist, erinnert mich an die Statue eben dieses Helden, deren Fußgestelle auf eine allegorische Art fast die Form eines Schiffsnabels hat.<sup>2)</sup> Der wider alle Gewohnheit der Krieger, besonders solcher, die im Kampfe geblieben waren, vom Arm abgenommene Schild, der neben ihm steht, kan vielleicht denjenigen bedeuten, welchen Protesilaus selbst dem Telephus in Myssien abnahm, so daß Achilles freies Feld hatte, denselben mit seinem Spieße zu durchbohren. Dieser behauptete hierauf, der Schild gehöre ihm; allein die Häupter der Griechen sprachen ihn dem Protesilaus zu.<sup>3)</sup> Er verließ sein Vaterland sehr jung, ohne sein Haus geendigt zu haben, wie Homerus sagt;<sup>4)</sup> d. h. ohne einen Sohn gezeugt zu haben, nach der Erklärung des Scholiasten; obgleich er nach dem Tode der Polydora, einer Schwester des berühmten Meleagers,<sup>5)</sup> bereits die zweite Ehe mit der

1) Strab. l. 9. [c. 5. §. 7 et 14.]

2) Philostr. Heroic. p. 673.

3) Ibid. p. 673. p. 676.

4) Il. B. II. v. 701. Catull. epithal. Manl. v. 74.

5) Pausan. l. 4. [c. 2. in fine.]

Laodamia eingegangen hatte. Obschon das Gesicht dieser Figur nicht zu erkennen ist, so stelle ich es doch jugendlich dar, wie die Seele in der Figur, welche in ein Gewand fast ganz eingehüllt über seinem Körper steht und im Begriffe ist, von Mercurius weggeführt zu werden, es andeutet. Dieselbe Figur erklärt gewissermaßen auch das, was Euripides ein schifliches Gewand für die Todten nennt,<sup>1)</sup> und sie sowohl als die vorher erwähnte Figur machen den zweiten Act dieses Marmors aus.

Der dritte Act stellt ebenfalls den Protefilaus vor, wie er auf das Bitten der Laodamia, welche die Götter angerufen hatte, ihren Gemahl in's Leben zurückzuschicken, um sich mit ihm nur noch drei Stunden lang zu unterhalten, von Mercurius aus Elysium zurückgeführt wird. Die Unterhaltung selbst, welche den vierten Act gibt, geschieht vor der Thüre eines Gebäudes, welches den Eingang in die elysäischen Felder anzudeuten scheint, wie man dieses auch auf mehreren Begräbnißurnen sieht.

Der fünfte Act stellt die Laodamia in der größten Betrübniß darüber vor, daß ihr der Gemahl nach einer so kurzen Unterredung doch wieder geraubt, und vom Mercurius neuerdings in die elysäischen Felder geführt worden: so daß ihr von diesem so sehr geliebten Gatten nur der Schatten zurückgeblieben war, der neben ihrem Bette steht und den sie vielleicht zu sehen sich einbildete. Der Kopf, über dem obern Theile des Bettes aufgehängt, ist das Bildniß ihres Gemahls, das sie sich hatte verfertigen und dort aufstellen lassen,<sup>2)</sup> um ihn beständig vor Augen zu haben.

1) Hercul. fur. v. 548. 562. 702.

2) Philostrate. l. c. p. 677. p. 690.

*Quæ referat vultus est mihi cæra tuos.* 1)

Es war nach der Behauptung Einiger von Holz. 2) Der kleine Schrank, in welchem das Bildniß aufgehängt ist, scheint einige Ähnlichkeit von einem Tempel haben zu sollen, indem der Giebel, fastigium, sonst nicht an Privatgebäuden angebracht werden durfte. Wirklich erzählt auch Polybius, daß die Bildnisse der Verstorbenen in kleinen hölzernen Tempeln aufgestellt worden, welches eben diejenigen sind, die Plinius *ædiculæ* nennt. 3) Das jugendliche Alter dieses Bildnisses bestätigt das, was ich kurz vorher sagte. Die beiden Thyrsusstäbe hinter der Hauptwand des Bettes spielen auf das Hochzeitbette der Neuvermählten an, indem das Wort *ὑψος* so viel als Hochzeitzweige bedeutet. 4) Der erhabene obere Theil des Bettes heißt *pluteum*, *ανακλινηριον*, *κεφαλή κλινης*. 5) Die am untern Theile des Bettes sitzende Figur könnte man für den Vater der Laodamia halten. Wenigstens wird erzählt, daß er, als man ihm berichtet hatte, seine Tochter liege in ihrem Schlafgemache und habe eine Mañsperson in ihren Armen, geglaubt hat, sie im Ehebruche überfallen zu können. Er sei daher sogleich zu ihr gelaufen, habe aber nichts gesehen, als daß sie das Bildniß ihres Gemahls liebkosete. Andere Mythographen wollen, daß Protesilaus die Götter gebeten, ihn wieder in's Leben zurückführen zu lassen, um seine Gemahlin noch ein-

1) Ovid. epist. Laodam. ad Protesil. v. 152.

2) Tzet. Chil. l. 2. v. 773.

3) Conf. Casaubon. in Sueton. Jul. c. 84.

4) Eustath. in *Il.* Σ. XVIII. p. 690. Etymolog. M. v. *ὑψος*.

5) Casaubon. not. in Spartian. p. 45.



mal zu sehen, und daß er sie nun mit der Umarmung seines Bildnisses beschäftigt gefunden habe.<sup>1)</sup>

Die beiden Cymbeln, nebst der zerbrochenen Leier, die vor dem Bette liegen, sollen anzeigen, daß sie für die Zukunft jedem Vergnügen und jeder jugendlichen Ergötzlichkeit entsagt habe. So erwähnt Pausanias einer Leier mit zerbrochenem Stege und herausgerissenen Saiten, welche der berühmte Maler Polygnotus auf seinem großen Gemälde in Delphi zu den Füßen der Thamiris angebracht hatte.<sup>2)</sup> Auch melden die Schriftsteller, daß Laodamia dem herben Schmerze nicht mehr habe widerstehen können, und endlich ihrem Leben durch das Schwert ein Ende gemacht habe.

Der sechste Act stellt die Überfahrt des Protesilaus in dem Nachen des Charon in das unterirdische Reich vor. Die zu den Füßen des Protesilaus liegende Scheibe muß einen Diskus andeuten, um seine Geschicklichkeit in der Wurfung desselben, als worin er alle Griechen übertraf,<sup>3)</sup> dadurch zu bezeichnen; wiewohl man auf keinem andern alten Denkmale einen diesem ähnlichen Diskus findet, der zwei Binden über's Kreuz hätte. Da aber Protesilaus ein sehr berühmter Diskobolus gewesen ist: so schliesse ich daraus, daß sowohl bei den Statuen, als auf Gemälden, wo eine heroische Figur mit einem Diskus vorgestellt ist,<sup>4)</sup> die Absicht des Künstlers gewesen sei, entweder die-

1) Lucian. dialog. Plut. et Protesil. Eustath. in Iλ. B. II. p. 325.

2) L. 10. [c. 30. vers. fin.]

3) Philostrat. l. c. p. 676.

4) [Beschreib. d. geschnitt. Steine, 5 Kl. 1 Abth. 20 Num.]

sen Helden oder den Diomedes abzubilden, der mehr als jeder andere Griechen sich im trojanischen Kriege mit dieser körperlichen Übung ergötzte.<sup>1)</sup>

Man bemerke auch am Protesilaus das auf der Schulter zugeknüpfte Oberkleid, welches sich ebenfalls an einem uns von Philostratus beschriebenen Gemälde von ihm befand,<sup>2)</sup> und wodurch der Künstler die Kleidung hat ausdrücken wollen, welche den Völkern Thessaliens, als seines Vaterlandes, besonders eigen war.<sup>3)</sup> Es ist nicht nur länger als das Oberkleid des Mercurius, sondern auch als alle übrigen, die man bisher an den Statuen und andern Figuren gesehen hat. Der Künstler hat dadurch wahrscheinlich recht gelehrt ein Kennzeichen des Vaterlandes des Protesilaus ausdrücken wollen; welches um so mehr zu vermuthen ist, da Strabo uns lehrt, daß die Thessalier lange Kleider (*βαδυσόλαυτες*) trugen, und zwar, wie es scheint, darum, weil es bei ihnen weit kälter, als in den übrigen mehr südlichen Gegenden Griechenlands war.<sup>4)</sup>

Auf dem Kupfer des Bartoli sind die Seitentheile des Helmes, welche die Waffen bedecken (*παρεπαι*), an den landenden Kriegerern ohne Aufmerksamkeit und Genauigkeit gezeichnet: denn dieser Theil des Helmes muß die ganze Waffe bis unter das Kinn bedecken, wie man es sowohl auf diesem Marmor als auf den übrigen alten Denkmälern sieht. Den zweiten Krieger hat Bellori wegen des Schildes, auf welchem ein Medusakopf abgebildet ist, ohne die

1) Eurip. Iphig. in Aul. v. 199.

2) L. c. p. 674.

3) Etymolog. M. v. *Θισσαλικά πτερά*. Conf. Berkel. in Stephan. de Urb. p. 394.

4) Strab. l. 9. p. 433. [?]

mindeste Wahrscheinlichkeit für die Pallas gehalten. Die zerbrochene Leyer vor dem Bette hat er gar nicht bemerkt, und der obere Theil des Bettes, der nach der Perspective schief hervorspringt, ist von Bartoli als auf einerlei Ebene mit dem Basrelief gezeichnet worden. Endlich noch hat er auch die beiden Thyrsus oben über dem Bette weggelassen.

---

## Sechstes Kapitel.

### Zorn des Achilles über Agamemnon.

[Numero 124.]

Das Basrelief unter Numero 124 ist von der Vorderseite einer großen Begräbnißurne im Museo Capitolino, welche unter dem Namen der Urne des Kaisers Alexander Severus bekannt ist, <sup>1)</sup> wenig verschieden. Es ist aber auf beiden Denkmalen nicht, wie Einige behauptet haben, der Raub der Sabinerinnen, <sup>2)</sup> oder der darauf erfolgte Friedensschluß zwischen Romulus und Titus Tatius, Könige der Sabiner, <sup>3)</sup>, sondern der Zorn des Achilles über Agamemnon vorgestellt, als dieser ihm die Briseis entführt hatte, um sich dadurch den Verlust der Chryseis zu ersetzen, welche er auf Befehl des Orakels dem Chryses, ihrem Vater und Priester Apollon, hatte wieder geben müssen. Die Hauptfigur, welche Achilles mit dem Schild am Arme ist, erkennt man eben so leicht als die beiden Weiber, über welche der Streit entstand. Auf der einen Seite sitzt Agamemnon, und auf der andern sein Bruder Menelaus. Der erstere hat ein Diadema um das Haar, einen Speiß oder ein Scepter in der rechten Hand und einen Schemel unter den Füßen, nicht sowohl zum Zeichen der königlichen Würde,

1) Bartol. sepolcr. ant. tav. 81.

2) Flamin. Vacca ap. Montfauc. diar. Ital. p. 123.

3) Piranesi antich. Rom. t. 2. tav. 33 — 34.



als vielmehr des Oberbefehls, der ihm über das ganze griechische Heer übertragen war; den sein Bruder, der doch eben so gut auch König war, hat, weil er demselben auf diesem Feldzuge untergeordnet war, keines von allen diesen Kennzeichen an sich. Dem Menelaus zur Seite steht Ulysses, den man an der Mütze, die seine Figuren gewöhnlich auf dem Kopfe haben, erkennt.

Auf dem Kupfer der erwähnten, schon bekannt gemachten Urne hat man nicht auf das Diadema des Agamemnon geachtet; und der Abate Venuti behauptet in seiner Abhandlung über dieses Denkmal sehr falsch, daß der Knäuel, den man in den Händen der beiden auf dem Seitenstück der Urne befindlichen weiblichen Figuren sieht, eine Handmühle sei:<sup>1)</sup> den Knäuel, welchen in dem Palaste Farnese die als Herkules verkleidete Omphale dem als Omphale verkleideten Herkules in die Hand gegeben hat, ist gerade derselbe, den Venuti für eine Handmühle hält.

1) Pag. 23.

---

# Stehentes Kapitel.

## Peleus.

[Numero 125.]

Peleus, Vater des Achilles, that dem thessalischen Flusse Sperchios ein Gelübde, das er in den Schooß der Malea niederlegte, <sup>1)</sup> nämlich seinem Sohne, wenn er glücklich von Troja zurückkommen würde, die Haare abzuschneiden und sie der Gottheit dieses Flusses darzubringen. <sup>2)</sup> Es war Sitte in jenen Gegenden, besonders in Phigalia, einer Stadt in Arkadien, daß man die Haare, welche man zum erstenmal den Jünglingen abschnitt, dem Flusse dieser Stadt weihte. <sup>3)</sup> Dieses waren die Haare vom Scheitel des Kopfes. Man nannte sie σκελλυς, so wie derjenige, dem man sie abgeschnitten hatte, απεσκελλυμενος hieß. <sup>4)</sup> Leucippus, ein Sohn des Eumaus, ließ sie wachsen wegen des nämlichen Gelübdes, das er dem Fluß Alpheus gethan hatte, <sup>5)</sup> und Drestes gelobte die seinigen dem Flusse Inachus, <sup>6)</sup> so wie man auch das erste Barthaar den Göttern zu widmen pflegte. <sup>7)</sup>

1) Æschyl. Pers. [v. 460. sic?]

2) Homer. Il. Ψ. XXIII. v. 140. [et Schol. ibid.]

3) Pausan. l. 8. [c. 41.]

4) Küster. not. in Suid. v. απεσκελλυμ.

5) Pausan. [l. 8. c. 20.]

6) Æschyl. Choëph. v. 6.

7) Burmann. not. ad Petron. c. 29. p. 108.

Dieses Gelübde des Peleus nun ist auf der Unterfläche eines sehr schönen Käfers in Carneol unter Numero 125 ausgedrückt, dessen Besitzer der schon mehrmal erwähnte Herr Christian Dehn ist. Der Name Peleus ist mit etrurischen Buchstaben geschrieben und demjenigen sehr ähnlich, den man auf einer Schale von etrurischer Arbeit liest. Diese Denkmale erinnern mich an das, was Pindarus sagt, daß kein Land so barbarisch sei, wohin nicht der Ruf des Peleus, des Schwiegersohns der Götter, gedrungen sei.<sup>1)</sup> Peleus wäscht sich übrigens das Haar in einer Quelle, welche der Künstler statt des Flusses hat vorstellen wollen.

1) Nem. VI. v. 34.

## Achtes Kapitel

---

### Der erzürnte Achilles.

[Numero 126.]

Die sehr schöne Gemme unter Numero 126, deren Besitzer mir unbekant ist, scheint den gegen Agamemnon aufgebrachten Achilles vorzustellen, wie er nach seinem Lager zurückgekommen ist, das Schwert an einen Baumstamm aufgehängt und den Schild dagegen gelehnt hat: wenigstens sieht man auf einem andern geschnittenen Steine seine ganze Rüstung eben so an einen Baum aufgehängt, während er selbst auf der Leier spielt.<sup>1)</sup> Der gegenwärtige geschnittene Stein ist gleichfalls eine Arbeit des Teucer, eines berühmten Steinschneiders, so wie ein anderer mit den Figuren des Herkules und der Iole, welcher sich im Cabinet des Großherzogs von Toscana befindet.<sup>2)</sup>

Ich habe hier Gelegenheit, die Bemerkung zu machen, daß das Wort *μύκης*, Pilz oder Schwamm, keine bestimmte Bedeutung zu haben scheint, wenn es von den Schwertern der Alten gebraucht wird, indem es bald den untern Theil der Degen Scheide, der die Gestalt eines Pilzes hat, bedeutet, wie z. B. an dem Schwerte auf unserer Gemme, und wie wir den Rand eines Gefäßes, der wie ein Pilz

1) Stosch pierr. gravées, pl. 47.

2) Ibid. pl. 136.



umgebogen ist, einen pilzförmigen Rand nennen; bald aber von dem Knopf des Degengefäßes oder dem Grif des Schwertes gebraucht wird.

In der ersten Bedeutung muß man dieses Wort bei Herodot verstehen, <sup>1)</sup> wo er erzählt, daß, dem Kambyses, indem der Pilz (μυκός) von der Scheide losgegangen sei, die Spitze der bloßen Klinge beim Aufsteigen auf das Pferd den Fuß verwundet und dadurch den Tod verursacht habe; wenn gleich Eustathius dasselbe hier für den Grif des Degens genommen hat. <sup>2)</sup> Die andere Bedeutung legen diesem Worte der Scholiast des Nikander, <sup>3)</sup> Hesychius und Suidas bei; und unter dieser Autorität hat man dasjenige Knopf genant, was sich von dem Schwert des Perseus losmachte, und hernach der Stadt, welche der Held an eben der Stelle gründete, wo er dieses losgesprungene Stük seines Schwertes wieder fand, den Namen Mycenä (Μυκῆναι) zugebracht. <sup>4)</sup>

Übrigens ist es nicht meine Sache, die wahre Bedeutung des Worts μυκός gegen die angeführten neuern Gräcisten zu bestreiten; um so weniger, da der Knopf verschiedener Schwerter bei den Alten, besonders auch auf dem gegenwärtigen geschnittenen Steine, einem Pilze gleicht und dieses Ende des Grifs folglich leicht die Benennung eines Pilzes zuläßt. Bei dem allen aber scheint es nicht, daß beim Herodotus das vorerwähnte Wort den Knopf des Gefäßes bedeuten könne: den wenn man auch annehmen wollte, daß derselbe abgesprungen sei, so

1) L. 3. c. 64.

2) Eustath. p. 290. p. 310.

3) Alexipharm. v. 103. p. 716

4) Pausan. l. 2. [c. 16.]

konnte doch die entblößte Spitze des Griffes den Kambyses nicht in dem Fuße verwunden, er möchte auch das Schwert getragen haben, wie er wollte; am wenigsten hätte dieser der Fall sein können, wenn er es nach der Gewohnheit der alten Griechen unter der Achsel trug. Es scheint daher, Eustathius habe den Worten dieses Geschichtschreibers einen andern Sinn gegeben, als derselbe damit verbunden; welches um so mehr zu vermuthen ist, da der Knopf des Gefäßes nicht so leicht der Gefahr, sich loszumachen und unversehens verloren zu gehen, wie dieses der Fall bei Perseus war, ausgesetzt ist.

Ich will auch hier noch zum Unterricht der Künstler, welche sich nicht aus Antiken Rathes erholen können, genau und umständlich bemerken, wie die alten Helden das Schwert eigentlich trugen. Es ist bekannt, daß es ihnen unter der linken Achsel herabhängend und deswegen ὑπωλενιος genannt wurde,<sup>1)</sup> so daß der Griff die linke Brust berührte. Es hing übrigens wenig niederwärts, und der Winkel, den es mit der horizontalen Linie macht, pflegt nicht über dreißig Grade zu sein; welches man wegen der Form des Gürtels und der Art, ihn zu befestigen, wissen muß. Der Bildhauer, welcher den angeblichen sterbenden Fechter ergänzte, hat sowohl in Absicht auf die Form des Schwertes als auf den Gürtel einen groben Fehler begangen, indem er dem letztern eine ganz moderne Gestalt und eine Schnalle gegeben hat. Unsere Gemme gibt den Beweis, daß der Gürtel (τελαμων) des Schwerts eine bloße Binde war, worin auch der größte Theil der alten Statuen, an welchen Schwerter zur Seite hängen, übereinkommen. Bei einigen scheint indessen das, was die Binde ausmacht, ein Streif Leder zu sein, und so

1) Schol. Pind. Olymp. II. v. 149.

war gerade der Gürtel beschaffen, den nebst dem Schwerte Achilles der Diomedea gab.<sup>1)</sup> Diese Binde war an der Scheide nach dem Munde oder der Öffnung derselben hin befestigt, ging quer über die Brust und dann über die rechte Schulter: das andere Ende der Binde war gleichfalls an der Scheide, aber am andern Ende derselben, festgemacht. Man fañ dieses recht deutlich an einer sehr schönen heroischen Statue in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani sehen, indem man noch an den beiden Enden der Binde Franzen erblickt.

Man merke sich indessen, daß blos die heroischen, d. h. die nackten Statuen das Schwert unter der Achsel hängen haben; welche Gewohnheit man auch an den Statuen der Kaiser, die auf heroische Art vorgestellt sind, beibehalten hat. Übrigens sieht man auch an denen, welche kein Schwert haben, doch den Gürtel, wie z. B. an der Statue des Domitianus, ebenfalls in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani. Die angeführte Art, das Schwert mit dem um die Scheide gebundenen Gürtel zu tragen, scheint die älteste Gewohnheit und vielleicht schon vor den Zeiten im Schwange gewesen zu sein, wo man anfang, sich gewisser an der Scheide befestigter Ringe zu bedienen, wie man an den Schwertern der nachfolgenden Zeiten wahrnimt, besonders aber an denen, welche auf dem Fußgestelle der Säule des Trajanus erhoben gearbeitet sind.

Nach allen diesen Bemerkungen fañ ich noch hinzufügen, daß man auf keinem einzigen Kunstwerke ein solches Messer wahrnimt, als man zu des So-

1) IΛ. Ψ. XXIII. v. 825.

merus Zeiten neben dem Schwerte trug und dergleichen seiner Erzählung nach auch Priamus und Agamemnon hatten. <sup>1)</sup>

1) Ibid. Γ. III. v. 271. Τ. XIX. v. 252.

---



## Neuntes Kapitel.

---

### Der verwundete Machaon nebst dem Nestor.

[Numero 127.]

Das Bruchstück des Basreliefs unter Numero 127, das ich von einer Zeichnung copirt habe, scheint den Machaon, einen Sohn des Askulapius, vorzustellen, wie er bei einem Ausfalle der Trojaner an der rechten Schulter verwundet und von Nestor in sein Belt getragen wurde.<sup>1)</sup> Dieser gab ihm, ehe er ihm die Wunde auswusch, Wein mit geriebenem Käse und Gerstenmehl vermischt<sup>2)</sup> in einer von Homerus beschriebenen Schale zu trinken.<sup>3)</sup> Dies ist eben diejenige Schale, deren Form den Scharfsinn sowohl der ältern als neuern Kritiker so sehr geübt hat. Das Gefäß auf unserm Denkmale, wenn ich anders den wahren Inhalt desselben errathe, hat mehr die Gestalt eines Bechers oder einer Tasse, als die eines Kruges (δεπας), und kommt mit der Beschreibung, welche der Dichter davon gibt, nicht sonderlich überein; das Übrige aber paßt ganz zu dem angegebenen Gegenstande. Der Mantel Nestors ist oben auf der Schulter zugeknüpft. Mit der linken Hand unterstützt der Greis

1) Ibid. A. XI. v. 507.

2) Ibid. v. 637.

3) Ibid. v. 631.

die rechte Hand des Machaon, welcher schwach und schmachtend, so wie auch heroisch oder naht, vorgestellt ist, wenn er nicht etwa das Gewand weggelegt hat, um sich die Wunde waschen zu lassen.

---

## Zehntes Kapitel.

---

### Streit über den Leichnam des Patroklos.

[Numero 128.]

Unter die vorzüglichsten Stücke gehört der geschnittene Stein unter Numero 128 im Museo des Herzogs von Piombino, auf welchem der Streit der Trojaner und Griechen über den Leichnam des Patroklos abgebildet ist. Unter den verschiedenen Abwechselungen, welche die Tapferkeit der Helden von beiden Seiten in diesem blutigen Streite erlitt, und welche den Inhalt des siebzehnten Buchs der Ilias ausmachen, indem nämlich bald die Trojaner, bald die Griechen sich des Leichnams von Patroklos bemächtigten: hat der Künstler den Augenblick gewählt, wo Hector durch seine übermäßige Tapferkeit die Griechen zurücktrieb,<sup>1)</sup> und dem Hippothous dadurch Zeit gab, einen ledernen Strick an den Fuß des Patroklos zu binden, um ihn zu den Trojanern hin zu ziehen, wie dieses aus der Figur zur Rechten, welche den Fuß mit dem Stricke aus allen Kräften fortreißt, zu ersehen ist.<sup>2)</sup> Ich weiß bei dieser Gelegenheit indessen nicht anzugeben, woher Johannes Tzekes in einem ungedruckten Werke, das in der vaticanischen Bibliothek aufbewahrt wird und den Titel führt: Allegorische

1) Ibid. P. XVII. v. 274.

2) Ibid. v. 289.

Erklärung der Ilias des Homerus, <sup>1)</sup> die Nachricht genommen hat, daß Patroklos, des Achilles Geliebter, einen langen Bart und einen etwas dicken Bauch gehabt habe: *ευπωγων και προκοιλιος*.

Hektor und der andere trojanische Held, welches vielleicht Aeneas ist, <sup>2)</sup> unterscheiden sich von den Griechen nicht nur durch die Bärte, welche länger als diejenigen sind, mit welchen einige unter den bejahrten Helden, die hernach noch in diesem Kriege austraten, abgebildet zu sein pflegen; sondern auch durch den Helm, der von dem der hier vorgestellten drei Griechen etwas verschieden ist, indem diese keinen Helmbusch darauf haben, daher er *καταινυξ* hieß, <sup>3)</sup> wiewohl die Helme der Trojaner auch nicht eigentlich damit geziert waren; denn es ist ja bekant, daß Hektor seinem Sohne Astyanax Furcht mit dem Helmbusch einjagte. <sup>4)</sup>

Die drei Griechen sind dem Homerus zufolge Ajax der Jüngere und Idomeneus nebst seinem Schildknaben Meriones. <sup>5)</sup> Der erste mit ruhig aufgehobenem Speiße deutet ihre Bestürzung darüber an, <sup>6)</sup> daß Hippothous sich wirklich des Körpers bemächtigt hat, während andere von den Griechen sich um den Körper herum behaupteten und gegen den feindlichen Anfall durch ihre Schilde schützten; welches durch die beiden Füße einer Figur an-

1) Ὑποθεσις Ὁμήρου Ἰλιάδος ἀλληγορικῇ. Cod. n. 1759. fol. 362. a.

2) *Il.* l. c. v. 323.

3) *Il.* K. X. v. 258.

4) [*Il.* Z. VI. v. 469.]

5) *Il.* P. XVII. [v. 258 — 259.]

6) *Ibid.* v. 224.



gedeutet ist, die das rechte Knie auf die Erde gesetzt hat und sich mit einem großen Schilde bedeckt; bis endlich Jupiter die Griechen durch eine sehr dichte Wolke den Augen der Trojaner entrückte und dadurch Aias dem Altern Zeit gab, zur Hülfe herbeizueilen und die Trojaner zum Weichen zu bringen.

---

## Fi f t e s   K a p i t e l.

---

### Achilles beweint des Patroklos Tod.

[Numero 129 u. 130.]

Der Zorn des Achilles über den Agamemnon und dessen Unthätigkeit im Lager endigte sich durch die Nachricht vom Tode seines geliebten Patroklos, die ihm Antilochus, ein Sohn Nestors, brachte. Dieses ist auf dem Bruchstück eines Cameo von ganz vorzüglicher Kunst unter Numero 129 in der Sammlung der Grävin Cheroffini zu Rom vorgestellt.

Antilochus wurde von Menelaus erwählt, dem Achilles diese Nachricht zu überbringen, theils weil ihn dieser sehr liebte, theils auch weil er sehr schnell laufen konnte.<sup>1)</sup> Antilochus steht mit über's Kreuz geschlagenen Füßen, eine Stellung, welche die alten Künstler für traurige Personen schicklich gehalten zu haben scheinen; denn nach dem Philostratus hatten die griechischen Krieger (εὐχλαττεσθαι τῷ ποδὲ), welche um den Leichnam des Antilochus selbst klagend herumstanden, eben diese Stellung.<sup>2)</sup> Er stützt ferner die linke Hand und den Kopf auf einen Stab und reicht dem Achilles die Rechte hin, der in seiner äussersten Betrübniß ebenfalls den Kopf auf die linke Hand stützt. Auf einem

1) Il. O. XV. v. 570. Ψ. XXIII. γ. 756. Οδυσσ. Δ. IV. v. 202.

2) L. 2. icon. 7. p. 821.

Gemälde des berühmten Polygnotus zu Delphi, worauf dieselbe Geschichte vorgestellt war, stützte er den Kopf auf beide Hände. 1)

Die Thüre stellt die Thüre des Zelts von Achilles vor, aus welcher die Frauen herausgingen, die neben ihm standen, als er die Nachricht von des Patroklos Tod erhielt. 2) Homerus nennt die Wohnung des Achilles im Lager, die ohngefähr die Gestalt eines hölzernen Hauses und ein Dach von Schilfrohr hatte, ein Zelt. 3) Ein solches Zelt wird gerade durch die Thüre, die man auf diesem geschnittenen Steine sieht, angedeutet.

Die alten Künstler, welche den Achilles auf geschnittenen Steinen abgebildet haben, 4) stellten ihn nie mit dem langen Haupthaare vor, welches Homerus ihm gibt, 5) und der unsrige hat es ihm eben so kurz und abgestutzt als dem Antilochus gemacht, welcher letztere nach des Palamedes Erzählung bei Philostratus wenig Sorgfalt auf sein Haar verwendete, 6) wiewohl er sonst sehr schön war. Man könnte daher in Rücksicht auf unsere Gemme annehmen, daß der Künstler das, was Achilles nach empfangener Nachricht von dem Tode des Patroklos that, indem er sich nämlich damals die Haare wirklich abschnitt, anticipirt habe. Übrigens waren die jungen Griechen in der Tracht ihres Haars unter einander nicht gleichförmig, auch nicht einmal da, wenn sie in Gesellschaft gingen; und

1) Pausan. l. 10. [c. 31.]

2) Il. Σ. XVIII. v. 29.

3) Il. Ω. XXIV. v. 450. Conf. Pollux, l. 10. segm. 170.

4) Stosch pierr. gravées, pl. 47 — 48.

5) Il. A. I. v. 137.

6) Heroic. c. 3. § 4. p. 698.

Palamedes, der den Griechen zur Belagerung von Troja folgte, wird uns mit einem bis auf die Haut abgeschornen Kopfe beschrieben.<sup>1)</sup> Vielleicht haben die Künstler, von welchen wir reden, sich hierin nach dem gerichtet, was nach den heroischen Zeiten Mode war, und diese Mode bestand darin, daß die Ephebi (so nannte man die Knaben, wenn sie in das Jünglingsalter traten) sich die Haare abschnitten.<sup>2)</sup>

Den fehlenden Theil des Cameo kan man durch ein Basrelief im Hause Mattei, hier unter Numero 130, ergänzen, indem darauf derselbe Gegenstand vorgestellt ist. Hinter dem Achilles steht sein Erzieher, der alte Phönix, und die beiden weiblichen Figuren mit einer Art von phrygischen Hauben müssen Diomeda und Iphis, zwei junge Mädchen, sein, welche Achilles und Patroklos zu Gefangenen gemacht hatten;<sup>3)</sup> den Briseis war damals dem Achilles von Agamemnon noch vorbehalten.<sup>4)</sup> Antilochus scheint auf dem Marmor älter zu sein, als er um diese Zeit wirklich war; denn sein Vater Nestor rief ihn erst im fünften Jahre des Krieges vor Troja, weil er, als die Griechen dahin gegangen, noch nicht manbar war.<sup>5)</sup>

Man vergleiche die gegenwärtige Zeichnung dieses Basreliefs mit derjenigen, welche sich unter den übrigen Kupfern von Antiken des Hauses Mattei befindet, um sich zu überzeugen, wie unrichtig uns die alten Denkmale nach gewissen Zeichnungen ge-

1) Ibid. c. 10. §. 9. p. 715.

2) Senec. Hercul. fur. v. 852.

3) Id. I. IX. v. 661.

4) Id. T. XIX. v. 282.

5) Philostr. Heroic. c. 3. §. 2. p. 697.



liefert werden, so daß man wetten möchte, diese stelle einen ganz andern Gegenstand vor, als unsere Abbildung. Auf jenem Kupfer sieht man nur eine halbe weibliche Figur und ohne Haube; Antilochus hält eine Schlange, welche ein Ual zu sein scheint, in der rechten Hand; der Held hinter Achilles hat keinen Helm; Phönix trägt Hosen, und hält den Speiß auf der Schulter.

---

## Z w ö l f t e s   K a p i t e l

---

Thetis, welche dem Achilles andere Waffen bringt.

[Numero 131.]

Auf der schönen Vase von gebräuntem Thone unter Numero 131, welche sich in der vaticanischen Bibliothek befindet, ist das Übrige der auf den zwei vorhergehenden Denkmälern vorgestellten Geschichte abgebildet.

Als Hector dem Leichnam des Patroklos die Rüstung des Achilles ausgezogen, welche die Götter dem Peleus bei seiner Verlobung mit der Thetis gegeben hatten, und Achilles nun über diesen Verlust ganz trostlos war: so erschien ihm Thetis selbst, und erbot sich, ihm neue Waffen zu bringen, die eben so gut wie die vorigen von Vulcanus selbst verfertigt wären.

Diese Waffen brachte sie ihm aus dem Olympus bei Anbruch des Tages.<sup>1)</sup> Der alte Maler läßt sie daher auf einem Seepferde sitzend, von einer ihrer Nymphen begleitet, und den Harnisch, als das Hauptstück der Rüstung, in der Hand haltend, aus dem Meere hervorstiegen. Da die Farbe dieses Harnisches weiß ist, so kan man diejenige darunter verstehen, deren Homerus erwähnt, welcher sagt, daß die Rüstung heller glänze als Feuer;<sup>2)</sup> daher

1) *Il.* *Σ.* XVIII. v. 645. *Dio. Chrysost. orat.* 11. p. 180.

2) *Il.* *ibid.* v. 609.

auch die Krieger, welche einen Harnisch von solcher Farbe trugen, λευκοδωρακες, <sup>1)</sup> so wie von den weissen Schilden λευκασπιδες genannt wurden. <sup>2)</sup> Auch scheinen die Kürasse und Schilde aus dem weissen Metalle, welches Virgilius *album orichalcum* nennt, <sup>3)</sup> gefertigt gewesen zu sein, womit seiner Angabe nach der Kürass des Turnus verziert war; und dieses Metall muß ganz weisß gewesen sein, indem er es an einem andern Orte auch *argentum* heisst:

*Aut læves ocreas lento ducunt argento.* <sup>4)</sup>

Eben so läßt auch Homerus wegen der Weisse dem Achilles von der Thetis zinnerne Beinschienen bringen. <sup>5)</sup>

In dem herculanischen Museo findet man mehrere Schalen und anderes Geschirr von diesem Metalle. Da die Commentatoren des Virgilius die weisse Farbe nicht mit dem Golde reimen konnten, welches, dem Worte *aurichalcum* zufolge, ihrer Meinung nach einen Theil der Zusammensetzung dieses Metalles ausmachen müßte: so bildeten sie sich Gott weisß was für eine Art andern Metalles darunter ein. Ich glaube indessen, daß *album aurichalcum* eben das war, was die Hebräer *æs album* nannten; obgleich dasselbe von allen Gelehrten, und von Bochart insbesondere, <sup>6)</sup> für ganz etwas anderes, als es wirklich ist, genommen wurde.

1) Suid. v. ἱππεὺς λευκοί.

2) Æschyl. sept. Theb. v. [87.] Sophocl. Antig. v. [106.] Eurip. Phœnis. v. [1099.]

3) Æn. l. 12. v. 87.

4) Ibid. l. 7. v. 634.

5) Ιλ. Σ. XVIII. v. 612.

6) Hieroz. part. 2. l. 6. c. 16. p. 883.

Das Diadema der Thetis gleicht dem der Juno und ist mit Edelsteinen besetzt.<sup>1)</sup> Ihre Mine hat etwas Betrübtes, da sie zu gleicher Zeit an den Tod des Patroklos und an die kurze Lebensdauer, die ihrem Sohne Achilles bestimmt war, dachte. Achilles, der ebenfalls über den Tod seines Freundes trauert, ist im Begriffe, sich die Beinschienen anzulegen, von denen eine auf dem rechten Schenkel ruht. Ein anderer Krieger, welcher sein Schildknab Automedon zu sein scheint:

. . . . *Achillis armiger Automedon*,<sup>2)</sup>

und in seinem Gesichte Erstaunen und Verwunderung zeigt, hebt den von der Thetis überbrachten Schild in die Höhe und hat unter demselben noch zwei Wurffspieße<sup>3)</sup> in der Hand:

*Bina manu lato crispans hastilia ferro*; <sup>4)</sup>

gerade so, wie man dieselben sowohl als die Pfeile zu halten pflegte.<sup>5)</sup> Ich will hier nur beiläufig bemerken, daß Buonarroti einen andern Beinharnisch, der auf einer Vase von gebräuntem Thone gemalt ist, für eine Art von Schild gehalten hat.<sup>6)</sup>

Als Achilles seinen Schmerz über den Leichnam des Patroklos ausließ und die Rüstung anlegte, blieben nur sechs Personen um ihn; nämlich Agamemnon, Menelaos, Ulysses, Nestor, Idomeneus und Phönix,<sup>7)</sup> welche ihn daher

1) Mart. Capell. l. 1. p. 18.

2) Virg. Æn. l. 1. v. 446.

3) [Es scheinen eher die Trageriemen zu sein.]

4) Æn. l. 1. v. 313.

5) Aristoph. Av. v. 390.

6) Dempster. Etrur. tab. 28.

7) Il. T. XIX. v. 310.



auch auf dem folgenden Basrelief begleiten. Auf unserer Base sitzt er in der Mitte von vier Personen, von welchen der Alte zur Rechten sein Erzieher Phönix zu sein scheint, wiewohl, wenn man der Autorität der *Tabula Iliaca* im Museo Capitolino folgen wollte, derjenige, der den Schild in die Höhe hebt, Phönix sein würde.<sup>1)</sup> Was die drei übrigen Figuren betrifft, so passen sie nicht sonderlich auf die drei von Homerus genannten Helden.

Wer aufmerksam auf die Freiheiten gewesen ist, welche sich die alten Künstler, besonders die aus den ersten Jahrhunderten der Kunst, nach Art der Dichter zuweilen genommen haben, und wovon man viele Beispiele im Pausanias findet: dem wird es nicht auffallend sein, in der Figur, welche mit einer Art von Mütze auf dem Kopfe vor Achilles steht, den Vulcanus vorgestellt zu sehen. Diese Figur nähert sich, auf einen Stab gestützt, dem Achilles, und eben durch diesen Stab hat der Künstler wahrscheinlich diesen Gott der Schmiede ausdrücken wollen, indem derselbe, weil er lahm war, nur mit Mühe gehen konnte, gerade so, wie er auf dem Kasten des Cypselus, wo eben diese Fabel vorgestellt war, und zwar, wie er der Venus die Hand reicht.<sup>2)</sup> Jederman weiß, daß diese Mütze ihm zukommt; und daß erscheint er auch in andern Figuren eben so jung und ohne Bart, wie ich schon oben bei Numero 5 bemerkt habe. Vorausgesetzt also, daß diese Figur wirklich Vulcanus sei, so könnte die bärtige Figur, die hinter ihm steht, einen von seinen Cyklopen vorstellen, indem in der halb erhobenen Arbeit des erwähnten Kastens

1) Num. 47. Conf. Fabrett. in eand. tab. p. 329.

2) Pausan. l. 5. [c. 19.]

gleichfalls ein solcher hinter ihm herging. Bei Gelegenheit dieses Kastens kan ich in Rücksicht auf die poetischen Freiheiten der Künstler den darauf vorgestellten Kampf des Achilles mit dem Memnon anführen, bei welchem die Mütter dieser beiden Helden zugegen sind,<sup>1)</sup> was doch allen Nachrichten vom trojanischen Kriege widerspricht.

Man bemerke hier auch die Ohrgehänge sowohl am Achilles, als an der Figur, welche den Schild hält; daß auch an der Thetis, indem dieses, wie ich glaube, das einzige Beispiel von solchen Ohrgehängen an jungen Leuten auf alten Denkmalen der Kunst sein mag; so wie der einzige Autor, der dieses Schmuckes an Mannspersonen erwähnt, Apuleius ist;<sup>2)</sup> jedoch muß man unsere Vase für älter als diesen Scribenten halten.<sup>3)</sup>

1) Ibid.

2) De doctr. philosoph. Platon: l. 1. p. 570.

3) [G. d. K. 6 B. 2 K. 14 S. Note.]

## Dreizehntes Kapitel.

---

Achilles bewafnet, um mit dem Hektor zu kämpfen.

[Numero 132.]

Über den Verlust seines Freundes erbittert und vom Wunsche nach Rache gegen die Trojaner beseelt, söhnte sich Achilles mit Agamemnon aus und legte die Waffen wieder an, mit welchen er auf dem in der Villa Borghese befindlichen und hier unter Numero 132 aufgeführten Basrelief erscheint. Er läßt sich Beinschienen anlegen, welches sowohl bei ihm <sup>1)</sup> als bei andern Kriegeren das erste war, was angezogen wurde, wenn sie sich zum Kampfe rüsteten. <sup>2)</sup> Wo Homerus dieser Beinschienen gedenkt, bedient er sich immer der mehrfachen Zahl (*κνημίδες*); auf unserm Marmor erblickt man indessen nur eine Schiene, und zwar den Gebräuchen der spätern Jahrhunderte gemäß, in welchen nicht nur die Römer, <sup>3)</sup> sondern auch die Griechen, <sup>4)</sup> mit einer einzigen Beinschiene bewafnet gingen. Die Atolier befestigten dieselbe dem Scholiasten des Euripides zufolge am rechten Fuße, <sup>5)</sup> die Samniter hingegen am linken. <sup>6)</sup> Über die Bewafnung

1) Il. T. XIX. v. 369.

2) Ibid. T. III. v. 330.

3) Arrian. Tact. p. 13.

4) Macrob. Saturnal. l. 5. c. 18. p. 415.

5) Conf. Brod. miscell. l. 3. c. 8.

6) Liv. l. 9. c. 40.

dieses Fußes werde ich unten bei Numero 199 mehr sagen.

Unter den übrigen Figuren dieses Marmors erkennt man den Ulysses, welcher mit Achilles spricht. Der nackte Held, mit einem Spieße in der linken Hand und dem Zaum eines von den erwähnten Pferden in der rechten, scheint der oben angeführte Automedon oder der Schildtnap des Achilles zu sein.





## Vierzehntes Kapitel.

---

### Das in die Waage gelegte Schicksal des Achilles und Hektors.

[Numero 133.]

Die etruskische Schale, welche sich zu Rom in dem Cabinet des Herrn Thomas Jenkins befindet, und die ich hier unter Numero 133 aufführe, kan unter allen mit etruskischen Buchstaben bezeichneten Schalen sich den Vorzug anmaßen, und verdient es, unter die schönsten Denkmale der Kunst dieses Volks gezählt zu werden.

Man erblickt darauf die Vorstellung jenes Götterbeschlusses über den Tod Hektors, welchen uns Homerus unter dem schönen Bilde schildert, daß Jupiter mit der Waage in der Hand das Schicksal des Achilles und Hektors abwog, und da er sah, daß die Schale Hektors niedersank, die des Achilles aber in die Höhe stieg, den Tod Hektors beschloß. Von der Zeit an hörte Apollo, der vom Anfange dieses Kriegs an den Hektor beschützt hatte, auf, Sorge für ihn zu tragen. 1) Man kan daher auf dieses Bild das griechische Sprichwort anwenden: Δικαιότερος τρυγάνης, gerechter als die Zunge einer Waage, 2) so. wie auch eines andere: Ακριβέστερος τῆ ζυγῆ τῆς πόλεως, rich-

1) Il. X. [XXII. v. 209 — 213.]

2) Suid. v. δίκαιον. ζαχαρ.

tiger als das Niedersinken der Waage,<sup>1)</sup> wobei ich geglaubt habe, statt τὴν ῥοπήν lesen zu müssen τῆς ῥοπῆς.

Der Verfertiger dieser Schale hat statt des homerischen Jupiters, der das Schicksal der beiden Helden abwog, den Mercurius gebildet, wie man an seinem Hute oder geflügelten Petasus und aus seinem Namen in etruskischer Schrift und Sprache: TVRM, ersehen kann, welchen man auch auf einer andern Schale auf ähnliche Art liest.<sup>2)</sup> Die Ursache dieser Veränderung ist vielleicht unter andern diese, weil die Waage unter der Obhut und dem Schutze dieses Gottes stand, so wie die Gewichte unter dem Schutze des Herkules.<sup>3)</sup> Diese Beschäftigung schickt sich also besser für jenen Gott als für Jupiter; und überdies findet man Mercurius auch auf vielen geschnittenen Steinen mit der Waage in der Hand.<sup>4)</sup>

Das in den beiden Waagschalen (πλασίονες) abgewogene Schicksal der Helden wird hier in zwei kleinen menschlichen Figuren, die ohngefähr zweien Seelen gleich sein sollen, vorgestellt. Ähnliche Figuren, und zwar gleichfalls ohne Flügel, um sich nach dem Worte Κῆρ, dessen sich Homerus bedient, und welches bald Schicksal, bald Seele bedeutet,<sup>5)</sup> zu richten, findet man auch auf andern Denkmalen in diesem Werke. Die Figuren sind übrigens mit ihren Namen bezeichnet, nämlich

1) Pollux, l. 8. segm. 10.

2) Dempster. Etrur. tab. 3.

3) Fabrett. Inscript. c. 7. p. 527 — 528.

4) [Beschreib. d. geschnitt. Steine, 2 Kl. 8 Abth. 393 Num.]

5) Jo. Diac. Schol. in Hesiod. p. 101.

Achilles durch ACHLE; wie man dieses Wort auch, ohne anderer Denkmale zu erwähnen, auf einem etruskischen geschnittenen Steine geschrieben findet, <sup>1)</sup> außer daß der Name auf der Schale den Buchstaben E nicht in der Mitte hat. Das Wort EFAS, neben der andern Waagschale eingegraben, ist wahrscheinlich der Name Sektors, welcher sich aber auf keinem einzigen andern Denkmale dieser Nation findet: wiewohl dieses Wort nicht so sehr vom griechischen Namen dieses Helden abweicht, als das Wort NANOS, das man auch in der etruskischen Sprache findet, von dem griechischen Namen des Ulysses abgeht.

Die Handhabe am Balken der Waage, zwischen welcher sich die Zunge bewegt, oder der Griff, (τρύπανν, γαδμος, κανων <sup>2)</sup>) und von Andern ῥύμα genannt, <sup>3)</sup> liegt auf dem Balken selbst. Dieses kommt aber vom Mangel des Raums her; wiewohl eine andere Waage, die auf einer Base von gebräuntem Thone gemalt ist, <sup>4)</sup> ganz und gar keine Handhabe und keinen Griff zu haben scheint.

Apollo, dessen Name auf dieselbe Art: APLV, auf einer Schale im Cabinet des Collegii Romani geschrieben steht, <sup>5)</sup> hält die linke Hand nebst einem Theile seines Gewandes über dem Kopf in die Höhe, so wie jemand, der etwas abwägt, sie zu halten pflegt, gleichsam um den Mercurius zu erinnern, mit Genauigkeit und ohne alle Rücksicht.

1) Gori Mus. Etrusc. tab. 198. n. 4.

2) Tzet. Schol. Lycophr. p. 35.

3) Schol. manuscript. ap. Barnes. ad IΛ. X. XXII. v. 212.

4) Gori l. c. tab. 165.

5) Dempster. Etrur. tab. 4.

zu Werke zu gehen. In der That mußte sich auch Apollo, als der Vater des Sektors, wofür die alten Dichter Stesichorus, Euphorion und Alexander aus Atolien ihn ausgeben, <sup>1)</sup> bei der Entscheidung des Schicksals seines Sohnes interessiren. Als er ihn aber endlich in der Waagschale sinken sah, so widersezte er sich nicht weiter den unwiederruflichen Beschlüssen in Ansehung dessen Todes. Es könnte aber auch das Gewand, das Apollo mit der Linken in die Höhe hält, auf das weiße Tuch (mappa) anspielen, mit welchem die Prätores zu Rom in dem großen Reñkreise (circus) das Zeichen zum Abfahren der Wagen gaben, wie man dieses auf einem Basrelief abgebildet findet, welches ehemals in dem Hause Barberini war, nachher aber in andere Hände gekommen ist. <sup>2)</sup> Den in demselben Augenblicke, wo Homerus das Schicksal der beiden Helden abwägen läßt, schiften sich diese an zum Kampfe, so daß etwa Apollo durch die aufgehobene Hand und durch das nach Art der Prätores in die Höhe gehaltene Tuch ihrem Schicksale freien Lauf zu geben scheinen könnte. Diese im Circo schon in den ersten Zeiten der römischen Republik beobachtete Gewohnheit, deren der alte Dichter Ennius Erwähnung thut, <sup>3)</sup> erhält vielleicht durch diese Schale sowohl ein noch höheres Altertum als auch einen frühern Ursprung, und ist wahrscheinlich gleich vielen andern alten Gebräuchen von den Serturiern her angenommen worden.

Die Weglassung des Buchstabens v in der Mitte des Namens Apollo, so wie die des Buch-

1) Tzetz. Schol. Lycophr. v. 265.

2) Bartol. Admir. antiq. tab. 23.

3) Cic. de divinat. l. 1. c. 48.



stakens *ε* im Namen des Achilles, könnte auf die Vermuthung führen, daß man bei den Etrüriern zwischen gewissen Consonanten die Vocale mitverstand habe, wie dieses in der Schrift der orientalischen Völker der Fall ist, und daß man sie, ohngeachtet sie nicht wirklich hingesezt wurden, dennoch ausgesprochen habe.

---

## Fünfzehntes Kapitel.

---

### Auslösung von Hektors Leichnam.

[Numero 134.]

Der Marmor unter Numero 134, welcher sich in der Villa Borgheese befindet, stellt den König Priamus vor, wie er vor Achilles auf den Knien liegt, und ihm die Hand küßt, um den Leichnam seines Sohnes Hektors zu erhalten, zu welchem Ende er ihm viele Geschenke mitbringt. Diese Geschichte, welche *λυτρα Ἑκτορος, lytra Hectoris*, überschrieben ist, <sup>1)</sup> sieht man auf eine grobe Art erhoben gearbeitet auf dem hintern Theile jenes großen Sarkophags, der, wie ich schon erinnert habe, im Museo Capitolino befindlich und unter der irrigen Benennung der Begräbnißurne des Kaisers Severus bekant, auch von dem verstorbenen Abate Venuti erklärt worden ist. Die Composition dieses Denkmals ist indessen von dem borgheesischen Marmor etwas verschieden und nicht so reich an Figuren.

Der Marmor, wovon hier die Rede geht, ist meisterhaft gearbeitet, und der alte Künstler hat sich vorzüglich bemüht, ganz genau dem Homer <sup>2)</sup> zu folgen, indem er in der ganzen Stellung und auf dem Gesicht des Achilles das ihm von Priamus

1) Hygin. fab. 106.

2) [Il.  $\Omega$ . XXIV. v. 469. seq.]

erregte Mitleiden ausgedrückt hat, der ihn in diesem Zustand der Demüthigung an seinen alten Vater *Peleus* erinnerte, welcher 130 auch seines einzigen Sohns beraubt war.

*Achilles* ist sitzend vorgestellt, wie ihn dem *Homerus* zufolge *Priamus* antraf; indessen erwähnt dieser Dichter des Helmes nicht, den man hier unter seinem Stuhle erblickt; das Belt hingegen fehlt, ob es gleich auf der *Tabula Iliaca*, worauf dieselbe Geschichte vorgestellt ist,<sup>1)</sup> mit einer malerischen Freiheit entweder von Linnen oder von Häuten aufgespannt vorkommt; obwohl es dem *Homerus* zufolge, wie ich schon oben bemerkt habe, wegen der lange dauernden Belagerung aus einem hölzernen Hause bestand.<sup>2)</sup> Als *Priamus* in das Belt des *Achilles* trat, hatte dieser seine Freunde um sich; *Automedon* aber und *Alcimus* standen unter denselben und bedienten sie. Dieses müssen auf unserm Marmor die beiden jungen Männer sein, welche ganz trostlos zum Zeichen ihrer großen Betrübniß sich das Gesicht mit der rechten Hand bedecken: wiewohl auf der vorhin angeführten Urne nur einer von beiden erscheint. Außerdem erblickt man auf unserm Marmor noch zwei ebenfalls sehr betrübte Frauen mit einem Mantel über den Kopf, als wollten sie das Gesicht verhüllen. Die eine muß *Briseis* sein, welche *Agamemnon* dem *Achilles* zurückgegeben hatte; die andere aber *Diomedea* oder *Yphis*, zwei gefangene Mädchen, welche auf dem oben angeführten Basrelief, wo *Antiochus* die Nachricht von des *Patroklus* Tode überbringt, in Gesellschaft des *Achilles* vorgestellt sind. Der

1) Num. 72.

2) *Il.* *Ω.* XXIV. v. 450.

Krieger endlich, welcher hinter dem Stuhle des Achilles steht, muß ein anderer seiner Gefährten sein.

Der mit zwei Pferden bespannte Wagen, <sup>1)</sup> welcher den gewöhnlichen Streitwagen der Alten gleicht, ist derjenige, in welchem Priamus gekommen war, und der Krieger mit den phrygischen Hosen, der darauf steht, ist Idaeus, des Königs Herold, der ihn auf dieser Reise begleitete. <sup>2)</sup> Der junge Held, welcher den Pferden die Zügel abnimmt, scheint den Achilles selbst vorzustellen, wie er in Begleitung des Automedon und Alcimus aus seinem Zelte gegangen ist, um die Pferde von dem Wagen des Priamus loszuspannen, worauf er den Herold mit sich führte. <sup>3)</sup>

Hinter diesem Wagen folgt ein anderer, mit Waffen und allerhand Geschirr beladen, um dadurch die Geschenke anzudeuten, welche Priamus dem Achilles mitbrachte. Deutlicher als auf unserm Marmor sieht man diesen Wagen auf der capitolinischen Urne, und wenn er statt zweier Räder deren vier hätte, so würde er dem uns von Homer durch das Wort ἀμαξα beschriebenen ähnlich sein, den er ausdrücklich von dem zweispännigen, ~~des~~ von ihm genant, <sup>4)</sup> unterscheidet und von Maulthieren ziehen läßt. <sup>5)</sup> Auf jener Urne sieht man auf eben diesem Wagen einen viereckigten Kasten, wie von Brettern zusammengesetzt, welcher denjenigen vorstellt,

1) Ibid. v. 279.

2) Ibid. v. 149.

3) Ibid. v. 571.

4) Ibid. v. 322.

5) Ibid. v. 189.



der von Homerus *περιπιδος*, von Pollux *μωρυον*,<sup>1)</sup> und auf lateinisch *sirpea* genant wird:<sup>2)</sup> welches ohngefähr auf einen aus Ruten geflochtenen Korb hinauskömmt, worein man die wegzuführenden Sachen legte, damit sie nicht vom Wagen herunterfielen.<sup>3)</sup> In einem Wagen mit einem solchen Kasten reiste nach des Apollonius Erzählung Medea, um den Jason aufzusuchen und sich mit ihm zu unterreden.<sup>4)</sup>

Der Verfasser eines Verzeichnisses der im Museo Capitolino befindlichen Merkwürdigkeiten, welches der neuen Ausgabe der römischen Gemälde des Abate Titi beigefügt ist,<sup>5)</sup> hält sich nicht so lange damit auf, uns zu erklären, was auf der angeführten Urne eigentlich vorgestellt sei; sondern begnügt sich damit, zu sagen, daß ein Priester darauf abgebildet sei, welcher einem todtten Krieger die Hand küsse. In der Beschreibung, welche unter der von Herrn Piranesi in seinen Alttertümern Roms in Kupfer gestochenen Urne befindlich ist,<sup>6)</sup> wird behauptet, der sitzende Achilles sei Afron, König der Ceninenser, wie er, nachdem ihn Romulus in der Schlacht mit eigener Hand erlegt habe, von seinen Freunden beweint werde;<sup>7)</sup> der Krieger auf dem zweispännigen

1) L. 7. segm. 116.

2) Ovid. fast. l. 6. v. 680.

3) Hesych. v. *περιπιδος*. Salmas. ad Scriptor. hist. August. p. 74.

4) Argonaut. l. 3. v. 872.

5) Pag. 5.

6) T. 2. tab. 34.

7) [Plutarch. in Romul. c. 16.]

Wagen aber sei Romulus, wie er nach dieser Schlacht seinen ersten feierlichen Triumph halte; der ihm folgende Wagen sei mit reicher Beute beladen und hinter ihm kommen die römischen jungen Soldaten.

---

## Sechzehntes Kapitel.

---

Hektors Leichnam wird nach Troja zurückgebracht.

[Numero 135.]

Schätzbar ist der Marmor in der Villa Borghese, den ich hier unter Numero 135 aufführe, wegen der Art, wie die Wegschaffung von Hektors Leichnam darauf vorgestellt ist. Er wird nämlich, nachdem er ausgelöst worden, von zwei Personen auf den Schultern nach Troja getragen, indem dieses, wie ich schon unter Numero 88 gesagt habe, bei Personen, die im Kriege geblieben waren, der Gebrauch gewesen ist.<sup>1)</sup>

Hektor starb ohngefähr in seinem dreissigsten Jahre, mit einem langen Barte, wie er auf diesem Marmor vorgestellt ist, und wie ihn Virgilius auch überdies mit langen, oben auf der Stirn abgeschnittenen Haaren beschreibt;<sup>2)</sup> daher man auch Haare, die auf diese Art vorn verschnitten waren, Hektorshaar oder hektorisches Haar nannte.<sup>3)</sup> Er wollte sich nämlich hiedurch von Paris unterscheiden, der auch vorn an der Stirn langes Haar hatte; und in dieser Rücksicht allein muß man den

1) [Allein der Zug geht von der Stadt weg, und es dürfte vielleicht eher (Il.  $\Omega$ . v. 786.) der Begräbnistag vorgestellt sein, wohin auch die Öl- und Weinkrüge zielen, die in die Flammen sollen gegossen werden.]

2) *Æn.* l. 2. v. 276. *Senec. Troad.* v. 466. 804.

3) *Pollux*, l. 2. segm. 29.

Philostratus verstehen, wenn er erzählt, Hector habe es wegen des Paris für unanständig für einen Prinzen gehalten, langes Haar zu tragen;<sup>1)</sup> so wie ich glaube, daß man in eben demselben Verstande auch das lange Haar des Aeneas erklären muß.<sup>2)</sup> Bei den Griechen, insbesondere bei den Euböern, war dieser Gebrauch allgemein. Dio Chrysostomus erklärt das Wort *κρυαίος*, welches Homer vom Haare Hector's gebraucht,<sup>3)</sup> für Haar von schwarzer Farbe, als ob seiner Meinung nach Hector schwarzes Haar gehabt hätte.<sup>4)</sup> Demohngeachtet redet Philostratus selbst ausdrücklich von einer Statue Hector's mit einem Kopf ohne Haar.<sup>5)</sup> Allein aus zwei Münzen der Stadt Egium (ΕΓΓΙΩΝ) ersieht man deutlich, daß die Alten in der Abbildung Hector's selbst nicht einstimmig waren, indem die eine ihn mit einem ganz kleinen Barte,<sup>6)</sup> die andere aber ohne allen Bart vorstellt.<sup>7)</sup>

Nachdem Priamus den Leichnam Hector's von Achilles losgekauft hatte, gingen, wie Homer sagt, alle Männer und Weiber aus den Thoren von Troja heraus, um ihn in Empfang zu nehmen;<sup>8)</sup> vor allen andern kam seine Mutter Hecuba, seine Gemahlin Andromache, und Helena, deren liebevolle und zärtliche Klagen der Dichter erzählt. Unter

1) Heroic. c. 12. p. 722.

2) Virg. Æn. l. 1. v. 589.

3) Ιλ. X. XXII. v. 402.

4) Orat. 21. p. 273.

5) Heroic. p. 683.

6) Seguin. num. sel. p. 336.

7) Haym. Tes. Brit. t. 2. p. 65.

8) Ιλ. Ω. XXIV. v. 707.



diesen Weibern, welche in der tiefsten Betrübniß und gerade so vorgestellt sind, wie Seneca sie beschreibt, nämlich mit flatternden, zerstreuten Haaren, ohne Gürtel um die Brust (*veste remissa*), und die eine Schulter entblößt (*exsertos lacertos*,<sup>1)</sup> zeichnet sich Andromache aus. Ubrigens sieht man an allen diesen Figuren durch die langen Gewänder das Beiwort *ἐλκεσιπεπλοί*, das Homerus den Trojanerinnen gibt,<sup>2)</sup> ausgedrückt. Bei den Römern war dieses ebenfalls im Gebrauche, und selbst die Männer folgten dem Leichenzuge ohne Gürtel um den Leib. So begleiteten z. B. die römischen Ritter den Leichnam des Augustus bis zu seinem Mausoleum.<sup>3)</sup> In Gemäßheit der Vergleichung der Stellen mit den angeführten Figuren des Marmors bin ich der Meinung, daß Statius in seiner Thebais an der Stelle, wo er die Frauen beschreibt, welche in der größten Betrübniß aus den Thoren der Stadt Argos hinausgingen, um die Leichname ihrer bei der Belagerung von Theben gebliebenen Verwandten aufzusuchen,<sup>4)</sup> statt *accincti sinus*, habe sagen müssen *discincti sinus*, indem die aufgenommene Lesart der Gewohnheit der Weiber in solchen Fällen widerspricht.

Andromache wird von ihrem Sohne Astyanax begleitet; allein er ist nicht, wie Homerus ihn beschreibt, im kindlichen Alter, von der Säugamme auf den Armen getragen;<sup>5)</sup> auch nicht so klein, wie wir ihn auf der folgenden Vase der va-

1) Troad. v. 83.

2) Il. H. VII. v. 297.

3) Sueton. in. Aug. c. 100.

4) L. 12. v. 109.

5) Il. X. XXII. v. 484. Conf. Ω. XXIV. v. 727.

ticanischen Bibliothek erblickt werden, sondern wie ein junger Knabe abgebildet, gerade so wie ihn *Seneca* in seinem Trauerspiele, *Troades* genant, vorstellt. Wenn man also auf mehreren geschnittenen Steinen und antiken Pasten einen solchen Knaben von einem Weibe, das seine Mutter zu sein scheint, umarmt sieht und ihn gleichfalls für den *Astyanax* gehalten hat: <sup>1)</sup> so wird diese Meinung durch die Autorität des gegenwärtigen Basreliefs bestätigt.

Vier trojanische Krieger, welche *Hektors* Leichnam begleiten, haben zum Unterschiede von den Griechen einen anders geformten Helm, der sich durch die Röhre, *Φαλος* genant, auszeichnet. Diese Röhre erhebt sich oben auf dem Helm, und gleicht, da sie auf unserm Marmor nach vorn gebogen ist, gewissermaßen einer phrygischen Mütze, deren Spitze sich nach dem Gesichte zu bog, eben so wie der Helm eines Kriegers, der auf einer Lampe von gebräuntem Thone vorgestellt ist. <sup>2)</sup> Auf dem Fußgestelle der trojanischen Säule haben die barbarischen Völker eben dergleichen Helme: indessen findet man auf einigen Münzen auch das Bild der *Pallas* mit einem eben so geformten Helme. <sup>3)</sup>

Die übrigen trojanischen Figuren tragen Gefäße, vermuthlich mit Wein gefüllt, um damit den brennenden Scheiterhaufen zu löschen, wenn, wie *Homerus* sagt, *Hektors* Leichnam in Asche verwandelt worden. <sup>4)</sup> Die nämliche heilige Handlung, am Grabmale dieses Helden verrichtet, sah

1) [Beschreib. d. geschnitt. Steine, 3 Bl. 3 Abth. 393 Num.]

2) Bellor. Lucern. part. 1. tab. 21.,

3) Beger. observ. in numm. p. 12.

4) Il. II. [v. 791.]

man auch auf dem Throne der von Bathylles verfertigten Statue des Apollo zu Amyklä erhoben gearbeitet.<sup>1)</sup> Auch könnten diese Gefäße wohl die Gewohnheit des Waschens oder der Reinigung (lustrationis) nach dem Leichenbegängnisse andeuten, indem die nächsten Verwandten des Verstorbenen dieselbe wirklich vorzunehmen pflegten.<sup>2)</sup>

Die einzige Figur mit dem Knie auf der Erde und in einer bittenden Stellung, welche Priamus zu sein scheint, indem man ihn in einer ähnlichen Stellung und zu des Achilles Füßen, um Hector's Leichnam von ihm zu erlangen, auch auf andern Kunstwerken vorgestellt findet, läßt sich mit dem gegenwärtigen Gegenstande, der erst nach der Loskaufung statt findet, nicht wohl reimen, besonders da Priamus von Mercurius ganz allein in das Zelt des Achilles eingeführt wurde: auf unserm Marmor aber von mehreren Personen umgeben erscheint. Man könnte daher glauben, daß der Künstler den spätern Scribenten, insonderheit dem Dictys Cretensis<sup>3)</sup> und Cedrenus<sup>4)</sup> gefolgt sei, welche ihm die Andromache, Polyxena und andere zu Begleitern geben. Übrigens steht der Marmor zu hoch, um sich zu überzeugen, ob derselbe von dieser Seite her verstümmelt sei oder nicht.

1) Pausan. l. 3. [c. 18. in fin.]

2) Schol. Aristoph. Nub. v. 836. Suid. v. καταλρη.

3) De bello Trojan. l. 3. c. 20.

4) Histor. p. 127.

## Siebzehntes Kapitel.

### Hektors Begräbniß.

[Numero 136.]

Den Marmor unter Numero 136, welcher bei Frascati im Gebiet des Klosters von Grottaferrata ausgegraben und in der Halle am Palast des Cardinalabts aufgestellt ist, kan man unter die schönsten Denkmale in dieser Art rechnen; allein er ist auch zugleich sehr schwer zu erklären, weil die Hälfte davon fehlt, wie man aus der Länge der Figur, von welcher der halbe rechte Fuß noch zu sehen ist, schließen kan.

Da nun diese Figur, welche unstreitig das Haupttheil des Ganzen gewesen ist, indem ein Krieger den Fuß derselben mit beiden Händen fest hält, hier fehlt: so muß man sich mit der Bemerkung begnügen, daß derselbe einem todtten Krieger gehöre, der vom Schlachtfelde entweder auf den Scheiterhaufen oder zum Begräbniß getragen werde. Ich habe indessen das Ganze genau studirt, um ausfindig zu machen, was dadurch eigentlich vorgestellt werde; könnte aber nichts weiter mit Gewißheit festsetzen, als daß es eine Begebenheit aus dem heroischen oder fabelhaften Zeitalter sei, da nach dem von mir aufgestellten Grundsatz der junge Krieger, welcher den Leichnam trägt, nackt und auf heroische Art vorgestellt ist. Die bejahrte Frau kan in einem heroischen Gegenstande, wie der gegenwärtige ist, unmöglich eines von den Weibern sein,



welche den Körper der Verstorbenen wuschen; <sup>1)</sup> denn unter der ganzen Menge von Denkmälern, worauf dergleichen Begebenheiten vorgestellt sind, findet man kein einziges, auf welchem dergleichen Weiber von so niedrigem Stande abgebildet wären, um so weniger, da sie gar nicht nothwendig waren, das, was man vorstellen wollte, verständlich zu machen.

Zur nähern Bestimmung des Inhalts dieses Marmors kan indessen das übriggebliebene Stük von der weiblichen Figur viel beitragen, welche neben dem Körper des Verstorbenen der griechischen Gewohnheit gemäß klagt, <sup>2)</sup> und sich zum Zeichen der äussersten Betrübniß die Stirn mit den Fingern der linken Hand berührt, wiewohl man von denselben nur noch die äussersten Spizen wahrnimmt. Wenn übrigens ihr Gesicht nicht in Thränen gebadet ist, so liegt daran nichts, indem nach dem Ausspruch des Seneca

. . . . levia perpessæ sumus,  
Si flenda patimur. <sup>3)</sup>

Da man überdem nicht weiß, daß bei dem Begräbnisse berühmter Helden, die im Kriege oder durch einen andern Zufall gestorben waren, die Mutter oder eine andere bejahrte Frau von naher Anverwandtschaft zugegen gewesen sei: so läßt sich der Umstand, daß hier eine von diesem Alter abgebildet ist, nicht anders als mit dem Leichnam Hektors reimen. Es ist mir wohl bekant, daß Seneca die Alkmene bei dem Scheiterhaufen erscheinen läßt, auf welchem sich ihr Sohn Herkules lebendig ver-

1) IΛ. Ω. XXIV. v. 587. Eurip. Hecub. v. 612. Phœniss. v. 1329. 1661. Ennii fragm. p. 54. Plutarch. consolat. ad Apollon. p. 207.

2) Plat. leg. l. 11. p. 947. Taylor. lect. Lysiac. c. 1. p. 677.

3) Troad. v. 408.

brañte: <sup>1)</sup> hier aber ist die Rede von dem Körper eines Verstorbenen. Ferner kan man auch dem Herkules keinen Helm beilegen, indem er denselben nie als im Kampfe mit dem Hippioson trug, wie er den zu Sparta in einer bewafneten Statue vorgestellt war. <sup>2)</sup>

Endlich schift sich der Fuß, der einen Mann von höherer Statur als die übrigen Figuren des Marmors verräth, sehr gut zum Hektor, dessen homerisches Beiwort *πελωριος*, <sup>3)</sup> welches so viel ist als *immanis*, so wie das andere, *μεγας*, <sup>4)</sup> der Große, einen Mann von ungewöhnlicher Größe anzeigen: wiewohl ich recht gut weiß, daß der nämliche Dichter das Beiwort *πελωριος* auch dem Achilles gibt <sup>5)</sup>. Der Helm, der in Vergleichung des Jünglings, der ihn trägt, ebenfalls übermäßig groß ist, könnte daher auch wohl dem Verstorbenen gehören.

Die Eiche, die meiner Meinung nach mit Vorsatz angebracht ist, kan als eine Anspielung auf den Hektor angesehen werden, indem Homer bei der Beschreibung des zur Erde fallenden und von Achilles mit einem Spieße getödeten Hektors das Gleichniß von dem Sturze einer durch die Blize Jupiters getroffenen Eiche hernimmt. <sup>6)</sup> Zwar macht der Dichter beim Tod des Patroklos eine ähnliche Vergleichung; aber er sagt dabei: er fiel wie eine Eiche oder Pappel, oder eine hohe Fichte, von

1) Herc. OEt. v. 1668. 1738.

2) Pausan. l. 3. [c. 15.]

3) Il. A. XI. v. 819.

4) Il. Z. VI. v. 263. 440.

5) Il. Φ. XXI. v. 527.

6) Il. Ξ. XIV. v. 414.

den Streichen der Art umgestürzt.<sup>1)</sup> Wenn er hernach den Fall des von Ajax erlegten Trojaners Simoisius erzählt, vergleicht er ihn ebenfalls mit einer umgehauenen, zur Erde stürzenden Pappel.<sup>2)</sup> Sinegen hat er sich allein die Eiche, und keinen andern Baum, vorbehalten, um Hektors Tod zu schildern. Man könnte auch sagen, daß die Eiche, deren Stamm dazu diene, um Trophäen daraus zu machen und sie auf das Grab der Helden zu setzen,<sup>3)</sup> etwa das Siegeszeichen andeuten könne, welches dem Hektor errichtet werden sollte, besonders da der Berg wegen der vielen Eichen, womit er bekleidet war, bekannt ist.<sup>4)</sup> Indessen kommt es mir bei diesen Umständen wahrscheinlicher vor, daß die Eiche ein Symbol des trojanischen Landes und dem zufolge auch des Orts, wo die auf dem Marmor abgebildete Begebenheit vorfiel, sein solle; da uns ja auch Apollonius lehret, daß dieser Baum der Rhea oder Cybele, deren Verehrung in Phrygien angeordnet war, geweiht gewesen sei.<sup>5)</sup>

Die bärtige Figur trägt einen Speiß, welches vielleicht der Speiß Hektors ist, so wie auch der Helm und Schild, die der Jüngling in den Händen hat, ihm gehören müssen; sowohl aus der Ursache, die ich vorhin in Ansehung des Helmes angeführt habe, als auch, weil wegen des von Achilles auf Ansuchen des Priamus den Trojanern auf zwölf Tage bewilligten völligen Waffenstillstandes diese beiden Figuren kein anderes kriegerisches Merkmal an

1) Il. II. XVI. v. 482.

2) Il. Δ. IV. v. 482.

3) Virg. Æn. I. II. v. 5. 173.

4) Theocrit. Idyll. I. v. 105 — 106. [et Schol. ad h. l.]

5) Argonaut. I. I. v. 1124.

sich haben können, als das bloße Kriegskleid (*χλαμυς, χλαίνα*,<sup>1)</sup> und so die Waffen, die sie in der Hand haben, mehr eine Last und ein anvertrautes Gut, als ein Mittel zur Vertheidigung und zum Angriffe zu sein scheinen.

Wenn man indessen bedenkt, daß der Spieß nur die gewöhnliche Größe und also kein gehöriges Verhältniß zum Helm Sektors hat: so könnte man wohl annehmen, daß er dem andern jungen Krieger gehöre, welcher, so viel man aus einem Theil des Degengefäßes abnehmen kan, das Schwert auf eben die Art, wie Apollonius den Jason beschreibt,<sup>2)</sup> am nackten Körper hängen hat.

Es würde also derjenige, der den Spieß trägt, der *δορυφορος* sein, welches im eigentlichen Wortverstande den Spießträger, im engeren Sinne aber den Waffenträger überhaupt, der alle Arten von Waffen seines Herrn trägt, bedeutet. Dieses Wort wird indessen auch gebraucht, um die Günstlinge und Vertrauten von Personen höheren Standes zu bezeichnen.<sup>3)</sup> Dem sei aber, wie ihm wolle, so kan doch immer ein so gehaltener Spieß als eine Anspielung auf den schon erwähnten Waffenstillstand betrachtet werden, wenn man bei dem Worte *ανακωχη* stehen bleibt, welches einen Waffenstillstand, *induciæ*, bedeutet, und dem Suidas zufolge von *παρα το ανω τας ακωκας εχειν*, die Spitze des Spießes oben halten, herkömt.<sup>4)</sup> Krieger mit dem bloßen Kriegskleide und ohne Waffen pflegte man *εν τοις ιματιοις ειναι* zu nennen. Der Busch oben auf

1) Suid. v. *κατεχλαινωσι*.

2) Argonaut. l. 3. v. 1281.

3) Herodot. l. 3. c. 108. Plat. Phædr. p. 266. Conf. D'Orvill. in Charit. p. 71.

4) Suid. v. *ανακωχη*.



Hektors Helme ist von dem verschieden, den man auf andern Helmen sieht, indem er einem oben auf dem Scheitel zusammengebundenen Haarschopf, *κρω-βυλος* genant, gleicht, ohngefähr so, wie Xenophon die Helme der paphlagonischen Völker in Asien beschreibt.<sup>1)</sup> Man könnte also annehmen, daß der Künstler dieses gethan habe, um den Helm Hektors, als eines Asiaten, von den Helmen der Griechen zu unterscheiden, welche dem Virgilius zufolge sowohl durch den Busch als durch die Mähne von den Helmen der Trojaner verschieden waren.<sup>2)</sup> Der Helm selbst ist mit einem Hippogrph und einem Widderkopfe geziert. Dieser Kopf könnte wegen des Stossens der Widder (*διακρωτισμοί*) auf die kriegerischen Thaten Hektors anspielen. Was aber das fabelhafte Thier betrifft, so wüßte ich wirklich kein Symbol ausfindig zu machen, welches Beziehung auf diesen Helden haben könnte, und eben so geht es mir mit diesen Thieren, welche sich auf den Kürassen verschiedener Statuen befinden und einen Leuchter halten. Man bemerke, daß einige so geformte Helme, vorn mit einem Visier versehen, weil sie hinlänglich groß sind, um das ganze Gesicht zu bedecken, die Bakentheile nicht zu haben pflegen, welche man an andern findet, und die vermöge der daran befestigten Haken beweglich sind.

Der Schild ist gleich jenem Agamemnons<sup>3)</sup> in der Mitte wie gewöhnlich mit einem Medusenhaupt verziert, nach dem Muster des Schildes der Pallas, welche dieses Haupt bekäntlich auf die

1) Cyri expedit. l. 5. c. 4. §. 6.

2) Æn. l. 2. v. 412. Conf. l. 3. v. 596.

3) Il. A. XI. v. 36.

Mitte desselben hin versetzte.<sup>1)</sup> Eine andere Ursache war auch wohl, weil man glaubte, daß dasselbe den Kriegern Muth einflöße und diese sich dadurch gegen alle widrigen Vorfälle gesichert hielten, so daß es bei ihnen eine Art von Amulet war.<sup>2)</sup> Aristophanes nennt einen solchen Schild γοργονωτον ασπίδος κυκλον,<sup>3)</sup> und in einer andern Stelle will er unter dem bloßen Gorgonenhaupte in der Mitte des Schildes den Schild selbst verstanden wissen.<sup>4)</sup> Die Medusenköpfe auf den Rüstungen und den Schilden pflegen gewöhnlich platt gedrückt, aus einander gedehnt und in die Breite gezogen zu sein, als sei es die abgezogene Haut vom Gesichte. Das große Altertum dieser Verzierung erhellet aus der Nachricht von dem Schilde, welchen Menelaus bei seiner Abreise von Troja dem Apollo, den die Miletier Branchis nannten, weihte und in dessen Tempel aufgehängt zurückließ; wo ihn hernach Pythagoras bis auf den Medusakopf, der von Elfenbein in der Mitte gearbeitet war,<sup>5)</sup> ganz verfault gefunden haben soll, indem er aus Leder verfertigt war.<sup>6)</sup> Die Verzierung in der Mitte der Schilder, die auf zwei Vasen von gebräuntem Thone in der vaticanischen Bibliothek gemalt sind, ist weiß, wahrscheinlich um dadurch das Elfenbein, woraus die Arbeit daselbst gewöhnlich bestand, anzudeuten. Da übrigens eine solche Verzierung immer von einer vom

1) Il. E. V. v. 741.

2) Aristoph. Lysist. v. 547.

3) Acharn. [v. 1137.]

4) Ibid. v. 573. Suid. v. σαγμα.

5) Diog. Laërt. l. 8. segm. 5.

6) Lucian. de scrib. hist. c. 23.

Schilde selbst verschiedenen Materie war, so pflegte man sie mit Nägeln darauf zu befestigen.<sup>1)</sup>

Homerus sagt zwar nicht, daß Achilles dem Priamus die Waffen Hektors zurückgegeben habe; allein deswegen verdient unser Künstler doch keinen Vorwurf darüber, weil er, indem er einen Helden vorstellen wollte, zu dessen Leichenbegängniß man Anstalten machte, ihn doch von seinen Waffen begleiten lassen mußte, da es bei den Alten gebräuchlich war, dem Leichnam der Krieger ihre Helme und Spieße folgen zu lassen;<sup>2)</sup>

*Armis illum lugere decet,*<sup>3)</sup>

und diese Waffen alsdann mit zu begraben oder zu verbrennen;<sup>4)</sup> so wie man auch bei den Leichenzügen, besonders solcher Personen, die wie Hektor gewaltsamen Todes gestorben waren,<sup>5)</sup> einen Spieß voranzutragen pflegte.<sup>6)</sup> Eben dieser Gewohnheit erwähnt Euripides in seinem Trauerspiele Helena, wo diese sagt, ihr Gemahl Menelaus erwartete sie schon am Bord des Schiffes, bewafnet und mit dem Spieße in der Hand, als ob er dem Leichnam die letzte Ehre erweisen wolle, wiewohl es blos auf seine Vertheidigung abgesehen war:

..... δορυ τε δεξια λαβων,  
 Ὡς τῷ θανόντι χαριτά δὴ συνεκπονῶν.<sup>7)</sup>

1) Æschyl. Sept. Theb. [v. 470. seq.]

2) Virg. Æn. l. 11. v. 91.

3) Senec. Herc. OEt. v. 1879.

4) Il. Z. VI. v. 418. Odysσ. A. XI. v. 74. Sophocl. Aj. [v. 573.] Plutarch. in Thes. [c. 36. sive ult.]

5) Pollux, l. 8. segm. 65.

6) Suid. v. επενεγκειν δορυ, Petit. leg. Attic. p. 521.

7) Vers. 1397.

Diese Stelle ist, so viel ich weiß, von keinem einzigen Schriftsteller, der von den Begräbnißgebräuchen gehandelt hat, angeführt worden.

Aus dem Spieße auf unserm Marmor, der ganz gerade und so getragen wird, daß die Spitze nach oben zu steht, könnte man vielleicht schließen, daß die Gewohnheit der Römer, bei den Begräbnissen der Obrigkeiten und Krieger die Fasces und Waffen umgekehrt, die Spitze nämlich gegen den Boden, zu tragen,<sup>1)</sup> nicht auch bei den übrigen Völkern statt gefunden habe, und daß vielleicht bei den Griechen in diesem Stücke ein anderer Gebrauch herrschte; so wie z. B. die Archonten der Thebaner die Spitze der Spieße nach vorn hin trugen.<sup>2)</sup> So viel ist gewiß, daß die Schriftsteller einer solchen Gewohnheit bei den Leichenbegängnissen nicht erwähnen; und Virgilius, welcher sie den in Latium angesiedelten arkadischen Völkerschaften beilegt,<sup>3)</sup> so wie Statius, bei welchem die sieben gegen Theben ausgezogenen Helden den Leichnam des Archemorus begleiteten und ihre Spieße auf eben diese Art hielten,<sup>4)</sup> werden sich vielleicht nach den Gebräuchen der Römer, die zu ihren Zeiten statt fanden, gerichtet haben. Eben so würde man auch meiner Meinung nach die übrigen römischen Dichter erklären müssen, welche den Griechen diese Gewohnheit beigelegt haben. Unter allen alten

1) Virg. *Æn.* l. 6. v. 224. Serv. in *Æn.* l. 11. v. 92. Lips. comment. in Tacit. l. 3. sub init. p. 131.

2) Plutarch. de Socrat. Genio. p. 1060. [t. 8. p. 357. edit. Reisk. Daß sie die Spitze nach vorn hielten, sagt Plutarchus nicht, sondern nur daß sie beständig einen Speiß zu führen pflegten.]

3) *Æn.* l. 11. v. 93.

4) Theb. l. 6. v. 214.



Denkmalen der Kunst, so weit ich sie kenne, befindet sich nur in der Villa Borghese eine einzige kleine Figur mit umgekehrten Fasces, die von einem Basrelief abgerissen scheint und einen jungen sehr betrübten Krieger vorstellt.

Das Kriegskleid oder Oberkleid der bärtigen Figur, welches auf der rechten Schulter mit einer Buckel zugeknüpft ist, widerlegt den Fabretti, der daraus, daß die Völker, wovon die Rede ist, das Gewand sowohl auf der rechten als linken Schulter zugeknüpft haben, einen sehr schwankenden Schluß zieht, indem er behauptet, daß, wenn an den Statuen oder den Büsten das Gewand auf der linken Schulter zugeknüpft sei, man sie nur alsdann für griechische Arbeit erklären könne.<sup>1)</sup> Allein ich glaube nicht, daß man unserm gegenwärtigen Marmor diesen Vorzug absprechen könne, wenn man gleich das Gegentheil von dem daran findet, was man an andern Figuren, Statuen und Büsten von ächt griechischer Arbeit wahrnimmt.

Der eigentliche Zeitpunkt, in welchem der Künstler diese Geschichte vorgestellt hat, scheint übrigens der zu sein, wo Hektors Leichnam vom Wagen, auf welchem Priamus ihn gebracht und nach dem königlichen Palast geführt hat, heruntergenommen wird. Man kann dieses aus dem Vorhang schließen, den man über dem Kopf der Hekuba erblickt, und der da, wo man ihn aufgespannt findet, immer ein Zimmer oder einen andern rundum eingeschlossenen Ort, wie ich schon oben bemerkt habe, anzeigt.

Übrigens kann man nicht verlangen, den Namen der Figur, welche den Speiß hält, oder der andern, welche den Schild und den Helm trägt, zu wissen.

1) Fabretti Inscript. p. 400. n. 293.

Da indessen beide *δορυφόροι* sind, so fañ man sie für solche stumme Personen halten, welche man im Gefolge der Könige und Helden auf der Bühne erscheinen ließ und die auch *δορυφόροι* hießen. <sup>1)</sup>

1) Reitz. ad Lucian. Icaromen. c. 9. p. 760.

---

5

## Achtzehntes Kapitel.

---

### Andromache beklagt den Hektor.

[Numero 138.]

Obgleich das Basrelief unter Numero 137, wie wir sehen werden, dazu dient, die folgende Nummer 138 zu erklären: so habe ich doch verschiedene Ursachen, dieses vor jenem aufzuführen. Es stellt Andromache vor, wie sie über den Tod Hektors klagt. Einer von ihren Brüdern, entweder Deiphobus oder Helenus, ist neben ihr, und sucht sie zu trösten.

Die Amazonen, welche auf dem ersten Marmor befindlich sind, bestätigen meine Behauptung; indem sie eine jede zwischen Griechen und Griechen vorgefallene Begebenheit ausschließen, wobei sie als ihre seit den Zeiten des Theseus erklärte Feindinnen erscheinen würden. Übrigens kam auch den Trojanern nach Hektors Tode, gerade als sie in der größten Bedrängniß waren, Penthesilea, Königin der Amazonen, zu Hülfe,<sup>1)</sup> und diese ist es ohnstreitig, welche hier durch den Helmbusch von ihren übrigen Gefährtinnen unterschieden wird.

Andromache sitzt auf einem Steine, welches eine Gegend ausserhalb der Mauern Trojas andeuten laßt, indem Hektor hier begraben war; denn die Alten pflegten alle ihre Todten ausser der Stadt zu beerdigen, ausgenommen die Stifter derselben, und die Helden, denen man innerhalb dem Bezirk der

1) Quint. Smyrn. l. 1. v. 18.

Mauern Grabmale errichtete, wie z. B. dem Pelops in Elis,<sup>1)</sup> dem Theseus in Athen<sup>2)</sup> und der Semele in Theben;<sup>3)</sup> wiewohl Bethus, Amphions Bruder, der diese Stadt erbaut hatte, außerhalb der Mauern begraben wurde.<sup>4)</sup>

Andromache hält die Urne mit der Asche ihres Gemahls, welche Hekuba mitgebracht hatte, auf dem Schooße, so wie Alkmene die Asche ihres Sohns Herkules im Busen mitbrachte:

*Quæ legit in moestos ossa perusta sinus,*<sup>5)</sup>  
und sie mit ihrem Tranke vermischte, als sie von den Griechen gefangen worden.<sup>6)</sup>

Der junge Mañ, welcher mit Andromache spricht, faßt ihr mit der linken Hand an das Kinn, wie diejenigen zu thun pflegen, die sich durch Liebkosungen und Bitten bei andern einschmeicheln wollen. Die Griechen nannten dieses *πρὸς ὤψεσσι*, von *ὤψις*, das Kinn. Eben so berührte auch Dolon das Kinn des Diomedes, um ihn zum Mitleid zu bewegen und das Geschenk des Lebens von ihm zu erhalten;<sup>7)</sup> durch eben diese Liebkosungen bewog Thetis den Jupiter, dem Achilles gewogen zu sein.<sup>8)</sup>

Von den drei Frauen, welche in trauriger Stellung dastehen, halten zwei den Kopf mit den Hän-

1) Schol. Pind. Olymp. I. v. 149.

2) Plutarch. in Thes. [c. 36. sive ult.]

3) Euripid. Bacch. v. 6 — 7.

4) Id. Phœniss. v. 145. Æschyl. Sept. Theb. [v. 490.

5) Tibull. l. 1. eleg. 3. v. 6.

6) Ovid. metam. l. 13. v. 422.

7) Il. K. X. v. 454.

8) Ibid. Θ. VIII. v. 371.



den: ἐπ' αγκωνος κεφαλὴν σχεδόν.<sup>1)</sup> Ihre ganze Mi-  
ne und ihre Kleidung zeigt an, daß sie noch Jung-  
frauen sind. Die eine ist vielleicht Polyxena,  
die andere aber ihre Schwester Medesifaste, des  
Priamus natürliche Tochter, welche auch auf einem  
Gemälde des Polygnotus der Andromache zur  
Seite stand.<sup>2)</sup> Die dritte, mit dem Gewande über  
dem Kopf und wie eine verheirathete Frau verschlei-  
ert, ist vielleicht Helena, welche Homerus auf-  
führt, wie sie bei dem Leichnam Hektors in Klä-  
gen ausbricht.

Weñ man die Andromache mit den übrigen  
sie begleitenden Figuren und mit ihrem muthmaßlichen  
Bruder, der vor ihr steht, zusammenhält: so sieht  
man offenbar, daß der Künstler ihre hohe und deswe-  
gen bei den Dichtern berühmte Figur<sup>3)</sup> habe andeu-  
ten wollen; deñ weñ man sie aufgerichtet denkt, so  
würde sie über alle andern hervorragen.

Die Amazonen sind hier, wie auf dem folgen-  
den Marmor, und wie überall, wo sie abgebildet vor-  
kommen, nur ganz leicht und mit einem einzigen Ge-  
wande (μονοπεπλοῖ) bekleidet.<sup>4)</sup> Dieses Gewand  
ist durch einen Gürtel, welcher ζωστήρ genannt wurde,<sup>5)</sup>  
zusammengezogen. Sie unterscheiden sich übrigens  
sehr gut dadurch, daß ihre beiden Brüste aufgeschwol-  
len sind, wiewohl man nur eine davon entblößt sieht,  
gerade so, wie Diana vorgestellt zu werden pflegt,  
nämlich mit halb offener Brust.<sup>6)</sup>

1) Οδυσσ. Ε. XIV. 494.

2) Pausan. l. 10. [c. 25. in fin.]

3) Ovid. art. am. l. 3. [v. 777. Conf. l. 2. v. 645.] Juve-  
nal. sat. 6. [v. 503 — 504.]

4) Euripid. Hecub. [v. 914.]

5) Pollux, l. 7. segm. 68.

6) Callimach. Hymn. in Dian. v. 213 — 214.

Auf eben die Art sind diese Heldinnen in sieben Statuen vorgestellt, die sich in Rom befinden; drei davon im Museo Capitolino, die vierte im Hause Barberini, die fünfte in der Villa Mattei, die sechste im farnesischen Palaste, und die siebente im Hause Verospi.<sup>1)</sup> Die nämliche Bemerkung kan man auch auf andern Denkmalen machen, so daß keiner einzigen die rechte Brust fehlt; daher ich nicht begreife, wie Maffei sich eingebildet hat, daß dieses an jener in der Villa Mattei befindlichen Statue der Fall sei.<sup>2)</sup> Auch die nachher von Bailant gemachte Bemerkung in Ansehung des Mangels dieser Brust an einer Amazone, die auf dem Rücken einer Münze des Gallienus geprägt ist,<sup>3)</sup> verdient keine Aufmerksamkeit, indem die Figur gar zu klein, vielleicht auch schon verdorben ist, so daß sie wohl Vermuthungen Raum und dabei Gelegenheit gibt, eine Sache für die andere anzusehen. Eben so läßt es sich nicht begreifen, wie jene angebliche Zuno, die ehemals in den Gärten Cesii war, izo aber im Museo Capitolino ist, dem Verfasser des Buchs *Roma antica e moderna*, welches 1745 hervortrat, hat vorkommen können, als fehle die rechte Brust daran, und wie er nun auf diese Beobachtung gestützt sie für eine Amazone gehalten hat.<sup>4)</sup> Durch diese vorgefaßte Meinung hintergangen, haben etliche Gelehrte geglaubt, daß, wenn sie an irgend einer Figur nur eine Brust erblickten, dieses eine Amazone sei, wie solches z. B. der Fall bei Seguin mit einer Figur auf einer Münze von

1) [G. d. R. 5 B. 2 R. 28 — 31 S.]

2) Sposiz. delle statue ant. fig. 109. p. 202.

3) Num. mus. de Camps. p. 114.

4) T. 1. p. 90.

Smvrna<sup>a</sup> ist.<sup>1)</sup> Es mag daher mit den auf diese Art verstümmelten Figuren eine Verwandtniß haben, welche es will: so ist doch so viel gewiß, daß die alten Künstler, wie wir aus so vielen ganz und gar nicht verdächtigen Denkmälern der Kunst erschen haben, der von so vielen Scribenten angenommenen Tradition, als hätten die Amazonen sich die rechte Brust abgebraunt, um desto bequemer und geschickter den Bogen schießen zu können, nicht gefolgt sind. Hippokrates ist der erste, welcher von dieser durch die jungen Sarmatinen vorgenommenen Verstümmelung redet:<sup>2)</sup> allein seine Erzählung, die sich auf die Nachrichten Anderer gründet, verdient keinen großen Glauben. Dieses ist auch der Grund, warum spätere Autoren den Amazonen dieselbe Verstümmelung zuschrieben.<sup>3)</sup>

Am Helme, den die Amazone auf dem Kopfe hat, scheint man das Stük zu erkennen, welches einen Theil der Stirn bedekte und daher *μετωπον* genannt wurde, zum Unterschiede von dem, was über derselben hervorragte und *γεισσον* hieß, wovon ich oben bei Numero 108 geredet habe.

1) Spanhem. de Vest. et. Prytan. p. 663.

2) De aëre et loc. p. 291. [c. 10.]

3) Strab. l. 11. [c. 5. §. 2.] Virg. Æn. l. 1. v. 492. 649. Eustath. in *Οδυσσ.* A. p. 1428. Conf. Mém. de l'Acad. des Inscript. t. 21. p. 109.

## Neunzehntes Kapitel.

---

### Die den Trojanern zu Hülfe gezogenen Amazonen.

[Numero 137.]

Der Marmor unter Numero 137, welcher sich in der Villa Borgheſe befindet, beſteht in einem ſchmalen Streife von Figuren, die etwas über eine halbe Spanne hoch ſind, und iſt ſo lang, daß man ſie in der Zeichnung hat müſſen in drei Stücke theilen. Der Hauptinhalt deſſelben ſind die Amazonen im trojanischen Kriege.

Auf der erſten Abtheilung ſiſt zuerſt Andromache mit Aſtynanax auf dem Schooße; hinter ihr aber ſteht Heſuba. Darauf kömmt Priamus mit dem Scepter in der Hand und empfängt auſſerhalb der Thore von Troja die Königin Pentheſilea, welche

*Ducit Amazonidum lunatis agmina peltis.* 1)

Die Gewohnheit beim Empfangen der Fremden, ſich wechſelweis die Hand zu geben, wie man dieſes auch an unſern beiden Figuren wahrnimmt, nannte man *δεξιόδοσις*. Die Amazonen kamen zweimal nach Troja; das erſtemal gegen den Priamus, 2) das zweitemal aber, um ihm gegen die Griechen beizustehen.

Pentheſilea iſt vom Pferde geſtiegen, wie es die Höflichkeit zu jenen Zeiten erforderte und wie auch Virgilius bemerkt hat, indem er die Camilla, Königin der Volſker, vom Pferde ſteigen

1) Virg. *Æn.* I. 1. v. 490.

2) *Id.* I. III. v. 189.



läßt, als der König Turnus sie am Thore der Stadt Ardea empfängt:

Obvia cui, Volscorum acie comitante, Camilla  
Recurrit, portisque ab equo regina sub ipsis  
Desiluit, quam tota cohors imitata, relictis  
Ad terram defluxit equis.<sup>1)</sup>

Auch brachte es die Gewohnheit in diesen Zeiten vielleicht mit sich, beim ersten Zusammentreffen zweier Krieger und bei den ersten gegenseitigen Begrüßungen, den Helm und Schild abzunehmen, und beides auf die Erde zu legen, wie der Helm und Schild zu den Füßen der Penthesilea anzudeuten scheint, wiewohl man nicht die geringste Nachricht hierüber hat.

Den Priamus begleiten verschiedene andere Trojaner, welche über Hektors Tod betrübt und traurig zu sein scheinen. Die Asche dieses Helden ruht in der Urne, welche Andromache auf dem Schooße hält. Eine andere ebenfalls weinende weibliche Figur und einer von ihren Brüdern, der sie zu trösten sucht, stehen neben ihr. Diese drei Figuren sind denen auf dem vorhergehenden Marmor ähnlich. In Ansehung der doppelten Vorstellung der Andromache auf diesem Basrelief, so wie der Freiheit der alten Künstler in Rücksicht auf diese Wiederholung habe ich schon oben unter Numero 93 bei Gelegenheit der Pasiphae, Königin von Kreta, meine Meinung gesagt.

Die Amazonen sind auf dem gegenwärtigen Denkmale eben so wie auf allen übrigen als zu Pferde streitend vorgestellt. Eben so erschienen sie auch auf einem von Mikon,<sup>2)</sup> einem der ältesten uns be-

1) Aen. l. 11. v. 498.

2) [Der Scholiast des Aristophanes nennt ihn Μικων und fügt noch bei, daß derselbe ein Sohn des Phanibios von Athen gewesen sei.]

fañten Maler, verfertigten Gemälde in der Pöfite zu Athen.<sup>1)</sup> Auch stimmen alle alten Autoren, welche von diesen kriegerischen Weibern reden, darin überein, daß sie deren Geschicklichkeit rühmen.<sup>2)</sup> Man fañ daher gegen jene, welche mit dem Homerus in der Hand behaupten wollen, daß in jenen Zeiten das Streiten zu Pferde nicht bekant gewesen sei, das Gegentheil behaupten und es auch aus dem Lucretius erweisen, welcher sagt, daß das Reiten älter sein müße, als die Kunst, die Pferde vor den Wagen zu spannen.<sup>3)</sup>

Diese Heldinen haben keine Binde unter den Brüsten, wie man sonst an den weiblichen Figuren wahrnimmt; sondern den Gürtel um die Hüften, der *ζωνη* und *balteus* hieß, wie ich bei Numero 71 bemerkt habe, und dieses war bei den Amazonen eine Art von militärischem Gürtel. Da nun der Gürtel um die Hüften den Kriegern eigen ist; so wird das Wort *ζωννυσθαι*, sich gürtel, auch für sich bewaffnen gebraucht.<sup>4)</sup> Dieses war der Gürtel, den Herkules der Hippolyta oder Antiopa, Königin der Amazonen, wegnahm:

• *Auratus religans ilia balteus,* 5)

und überall, wo diese Begebenheit unter den Thaten des Herkules vorgestellt ist, als: im Palaste Albani, in der Villa Borghese und Ludovisi,

1) Aristoph. *Lysistr.* v. 680. [et Schol. ad h. l. Conf. Pausan. l. 1. [c. 15 et 41.]

2) Propert. l. 3. eleg. 11. v. 16. Philostr. *Heroic.* c. 19. p. 750. Icon. l. 2. n. 5, p. 816.

3) De rer. nat. l. 5. v. 1296.

4) [Beschreib. d. geschnitt. Steine, 2 Kl. 4 Abth. 197 Num.]

5) Senec. *Herc. fur.* v. 542.

ist dieser Gürtel eben so gebunden, wie an unsern Amazonen.

Ihre Waffen sind der Schild, pelta, und die Streitart, hipennis genant, welche an zwei Figuren des gegenwärtigen, und an der einen des vorhergehenden Marmors aussieht, als wenn zwei von ihren Stielen getrennte Arzte von innen an einem Stiele zusammengesetzt wären. Es ist etwas Ungewöhnliches, jene Amazone, welche

. . . . . *galeam ante pedes projecit inanem,*<sup>1)</sup>

mit einem ovalen Schilde bewafnet zu sehen. Ich erinnere mich indessen noch vier anderer Amazonen mit ovalen und runden Schilden. Die eine ist in einem Kampfe in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani erhoben gearbeitet; zwei andere sieht man auf einem Sarkophage bei dem Bildhauer Penna, wo gleichfalls eine Schlacht mit den Amazonen vorgestellt ist; die vierte befindet sich auf einem Fußgestelle zu Pozzuolo, welches dem Tiberius von vierzehn asiatischen Städten zur Bezeugung der Erkentlichkeit für ihre Wiederherstellung nach der Verwüstung, welche ein fürchterliches Erdbeben bei ihnen verursacht hatte, errichtet worden ist. Eine jede von diesen Städten ist darauf symbolisch unter einer weiblichen Gestalt mit ihrem darunter eingegrabenen Namen vorgestellt. Eine davon, Namens Sibyra, ist als Amazone abgebildet, indem sie sich wahrscheinlich so wie Smyrna<sup>2)</sup> und Miryna<sup>3)</sup> rühmte, von einer Amazone erbauet zu sein. Sie hat daher

1) Virg. Æn. l. 5. v. 673.

2) De Boze Lettre sur une médaille de Smyrne etc.

3) Diod. Sic. l. 3. [c. 53 — 54.]

in der rechten Hand einen Spieß und am linken Arm einen Schild, der mehr rund als oval ist. Man vergleiche nun das, was ich hier sage, mit den Kupfern, die man von diesem Fußgestell dem Publico übergeben hat,<sup>1)</sup> und man wird sehen, wie dieses Denkmal so ganz unrichtig abgezeichnet worden ist. So sieht man darauf z. B. gar nichts von dem Schilde. Übrigens aber findet man die *pelta* auch bei andern Völkern; Euripides nennt daher Thracien *peltata*.<sup>2)</sup> Schilde von dieser Art sieht man auch auf der trajanischen Säule unter den Rüstungen der barbarischen Völker.

Diejenige Amazone auf unserm borghesischen Marmor, welche hinter jener steht, die sich die Strümpfe anzieht, hat eine Art von Keule in der Hand, dergleichen sich auf andern Denkmalen unter den Waffen dieser kriegerischen Weiber nicht findet. Ich werde indessen von den Keulen, womit die asiatischen Nationen stritten, bei Gelegenheit eines alten Gemäldes im dritten Theile dieses Werkes bei Numero 177 mehr sagen.

Der Leser wird es nicht übel deuten, wenn ich ihn zu dem Fußgestelle in Pozzuolo zurückführe, um ihm zu zeigen, wie abscheulich dasselbe auf dem Kupfer entstellt ist, welches Bulifon an's Licht gab, Theodor Gronovius und Montfaucon<sup>3)</sup> aber copirten und zum Gegenstande ihrer Erklärung machten. Die erste Figur zur rechten Hand, welche die Stadt Syrkania vorstellt, hat einen Hut auf dem Kopfe, der dem Petasus des Mercurius gleicht. Von dem Namen dieser Stadt unter der Figur ist nichts als der Anfangsbuchstab H übrigge-

1) Theod. Gronov. [illustrata] marm. basis [Tiberio erecta.]

2) Alcest. v. 498. [al. 516.]

3) Antiq. expliq. t. 3. pl. 118. p. 194. 195.



lieben. Die zweite weibliche Figur, welche Gronovius für einen Knaben hält und welche die Stadt Apollonidea bedeutet, hat auf dem Marmor einen Vogel in der Hand; jener Gelehrte aber hat denselben für einen Kürbis (*cucurbita*) angesehen. Es ist wahr, der Vogel ist nicht mehr ganz und unverstümmelt; allein demohngeachtet erkennt man ihn noch dafür, und zwar scheint es mir ein Rabe zu sein, der auf die Stadt Apollonidea anspielen soll, indem der Rabe ein dem Apollo geweihter Vogel war; oder es kan auch aus eben dem Grunde ein Sperber sein, den Homerus den schnellen Boten Apollon nennt.<sup>1)</sup> Die dritte Figur bedeutet die Stadt Ephesus und ist daher Diana selbst, mit einem Thurm auf dem Kopfe, aus welchem verschiedene Thiere hervorsehen, wie man dieses auch an andern Statuen von ihr bemerkt. Ihr zur Seite steht auf einem hohen Stäm eine andere kleine Figur eben dieser Göttin mit vielen Brüsten, welche ebenfalls ein Merkmal der ephesischen Diana sind. Allein statt jener Thiere hat Gronovius geglaubt, Flammen auf ihrem Kopfe zu sehen, und sich eingebildet, daß dieselben auf den durch Herostratus verbränten Tempel zu Ephesus deuten sollten. Außerdem hat diese Diana noch in der linken Hand Ähren und Mohn; den linken Fuß aber setzt sie auf einen bärtigen Kopf, der fast einer tragischen Larve gleicht; so daß dadurch der Fluß Kaystrus angedeutet werden kan, wie der Kopf des Sipylus, der auf einigen Münzen der Stadt Magnesia geprägt ist,<sup>2)</sup> den nahe dabei gelegenen Berg gleiches Namens vorstellt. Die vierte Figur, oder die Stadt Miryna, stützt den linken Ellenbogen auf einen Dreifuß, wo-

1) Odyss. O. XV. v. 525.

2) Harduin. numm. ΣΙΠΥΛΑ.

von bloß der obere Theil, die Cortine [oder der Bauch] <sup>1)</sup> erhalten ist. Diesen Dreifuß hat Gronovius für ein Gefäß gehalten, und den als Zierat darauf gehauenen Rinderkopf als eine Anspielung auf die Fruchtbarkeit des Gebiets dieser Stadt betrachtet. In der rechten Hand hat sie noch einen Myrthenzweig, mit welchem man sie auch auf einigen Münzen sieht, <sup>2)</sup> als eine Anspielung auf ihren Namen. Die fünfte Figur ist die bereits angeführte Amazone Cithyra, deren Speiß mir nicht die beiden Spitzen zu haben scheint, die man auf dem bewußten Kupfer sieht. Was die Figuren der übrigen Seiten betrifft, so sind dieselben zu sehr verdorben, und man kan daher weder die Figuren noch die Bedeutung derselben erkennen.

1) [Man sehe im 7 Band, S. 390.]

2) Goltz. Græc. tab. 14.

## Zwanzigstes Kapitel.

---

### Tod der Penthesilia, Königin der Amazonen.

[Numero 139.]

Der folgende Marmor unter Numero 139 ist eine Begräbnisurne und befindet sich ausserhalb der Porta del Popolo in der Villa, die vom Pabst Julius den Namen führt. Sie stellt den Tod der Penthesilea, Königin der Amazonen, vor. Die beiden Hauptfiguren, welche den Inhalt dieses Basliefs ausmachen, und Achilles, welcher den Leichnam dieser Kriegerin, die er getödet und geliebt hatte, wie man offenbar sieht, im Augenblick der That von der Erde aufhebt.

Beide Figuren sieht man auf eben diese Art auf mehreren geschnittenen Steinen abgebildet: zwei dergleichen sind z. B. im Cabinet des Großherzogs von Toscana, und mehrere noch im ehemaligen kaiserlichen, izo königlich preussischen Cabinet. Auch hat man Ursache zu glauben, daß eben dieser Gegenstand auf ähnliche Art von dem Maler Panänus, einem Bruder<sup>1)</sup> des Phidias, zu Elis im Tempel des olympischen Jupiters vorgestellt gewesen sei.<sup>2)</sup> Gerade so wie die ganze Composition unseres Marmors ist eine andere Begräbnisurne, welche der schon erwähnte Bildhauer Penna besitzt, erhoben gearbeitet, und ein Basrelief an dem Gartenhäuschen des Hauses Rospiigliosi.

1) [Schwager.]

2) Pausan. l. 5. [c. 11.]

Auf allen dreien ist Achilles in männlichem Alter und mit etwas Bart abgebildet: obgleich dieses nicht so ganz mit seinem wirklichen Alter übereinstimmt, indem er, als er starb, noch sehr jung war. Man kann daher glauben, daß er hier in dem Alter vorgestellt worden, in welchem diejenigen, deren Asche in besagten Urnen befindlich war, starben.

---



# Ein und zwanzigstes Kapitel.

---

## Die Einnahme von Troja.

[Numero 140.]

Bis izo sind vier alte Kunstwerke bekant gemacht worden, worauf das trojanische Pferd abgebildet ist. Das eine ist ein Gemälde in dem berühmten geschriebenen Codex des Virgilius, der in der vaticanischen Bibliothek aufbewahrt wird; das andere die *Tabula Iliaca* in dem Museo Capitolino; <sup>1)</sup> das dritte ein geschnittener Stein von Licetus angeführt; und das vierte ein altes Gemälde in dem herculanischen Museo. <sup>2)</sup> Das fünfte ist nunmehr das Bruchstück eines geschnittenen Steins <sup>3)</sup> unter Numero 140, worauf die griechischen Helden zu sehen sind, wie sie aus dem Pferde, in welchem sie verborgen waren, theils auf einer Leiter, <sup>4)</sup> theils vermittelst eines Stricks, so wie sie Virgilius daraus hervorkommen läßt, <sup>5)</sup> heraussteigen. Die Thür' auf der Seite des Pferdes, aus welcher sie herauskommen, und welche bald *θυρὰ ἰππῆς*, <sup>6)</sup> bald *θυρὰ τῆς γαστροῦ* <sup>7)</sup>

1) Tab. Iliac. n. 95.

2) Pitture d'Ercol. t. 3. tav. 40.

3) [Es war eine alte Paste, und keine Gemme, die Domenico Lanti, genant Casciarino, besaß.]

4) Quint. Smyrn. l. 13. v. 51.

5) Æn. l. 2. v. 282.

6) Tryphiod. exc. Troj. v. 196.

7) Tzet. Chil.

heißt, nennt Enkophron *νάσπος ζυγα*. 1) Die Scribenten stimmen in Absicht auf die Zahl dieser Helden nicht überein. Virgilius nennt deren neun; 2) Cedrenus vier und zwanzig; 3) Quintus Smyrnäus neun und zwanzig; 4) und Eustathius läßt die Zahl derselben bis auf hundert steigen. Unser Pferd steht nicht, wie jene der angeführten Denkmale, auf einem Boden, der unten Räder hat; sondern setzt die Füße unmittelbar auf eine runde Scheibe, welche ein einziges Rad bedeutet; ausserdem aber hat sich der Steinschneider nicht dabei aufgehalten, den Boden anzudeuten, damit er mehr Raum zu den Figuren bekam.

Troja war wegen seiner sehr hohen Mauern berühmt und wurde das hohe Troja genannt. 5) Dieses hat der Künstler auf dem geschnittenen Steine auch bemerkt. Servius hat daher mit der Autorität des Aeschylus gezeigt, daß von den hohen Mauern dieser Stadt alle hohen Gebäude bei den Griechen *pergama* genannt worden seien. 6) Die Binnen der Mauern, die man hier sieht, wurden *προμαχῶνες, παλῆεις, γείσσαι* genannt.

1) Vers. 3, 3.

2) L. c. v. 261.

3) Hist. p. 131.

4) L. 12. v. 310.

5) Horat. l. 4. od. 6. v. 3. Propert. l. 2. eleg. 7. v. 30.

6) Ad Æn. l. 1. v. 99.

## Zwei und zwanzigstes Kapitel.

---

### Kassandra und Ulag.

[Numero 141.]

Ulag, ein Sohn des Dileus, Königs von Lokri, dessen Thaten die alten Dichter nicht so wie die der übrigen Helden, die ihn auf dem Zuge gegen Troja begleitet, zum Gegenstande eines Trauerspiels gemacht haben, fand bei den Künstlern desto mehr Glück.

Er und Kassandra, Tochter des Priamus, machen den Inhalt des Bruchstücks unter Numero 141 aus, welches zu einem Basrelief gehört, das ich selbst besitze. Die nämliche Geschichte sieht man auch auf einigen geschnittenen Steinen; <sup>1)</sup> nur haben die Verfertiger derselben lieber die Gewaltthatigkeit ausgewählt, mit welcher Ulag die Kassandra von der Statue der Pallas, an welche sie sich im Tempel dieser Göttin fest anhielt, losriß. Der Verfertiger unseres Marmors hingegen stellt uns ein menschlicheres und reizenderes Bild dar, indem er vielmehr die Liebe, welche Ulag für die Kassandra empfand, zum Gegenstand genommen hat. Er zeigt ihn uns daher in dem Augenblicke, wie er sie durch Schmeicheleien und Liebkosungen zu bewegen sucht, die Wünsche seiner Liebe zu erfüllen.

1) [Beschreib. d. geschnitt. Steine, 3 Kl. 3 Abth. 334 — 337 Num.]

Man sieht den Ajax, eben so wie hier, auf verschiedenen geschnittenen Steinen ohne Bart und so wie auf der folgenden antiken Paste abgebildet. Ebenfalls ohne Bart war seine Statue in einem Gymnasio zu Constantinopel, Zeugippon genannt; <sup>1)</sup> Polygnotus hatte ihn hingegen zu Delphi mit einem Barte gemalt, <sup>2)</sup> und eben so ist er auf einem Cameo, den ehemals der Cardinal Ottoboni besaß, und auf welchem die nämliche Begebenheit vorgestellt ist, erhoben gearbeitet. Übrigens weichen zuweilen sowohl die Künstler als Mythographen in Bestimmung des Alters der Helden von einander ab, wovon man mehrere Beispiele hat; so wie z. B. Hector nach dem, was ich oben bei Numero 135 angeführt habe, auf einer Münze mit einem Barte, auf einer andern aber ohne denselben abgebildet ist; und eben so auch Troilus, des Priamus Sohn, welchem Tzekes einen sehr starken Bart gibt. <sup>3)</sup> So erzählen einige Autoren daß Achilles, von heftiger Leidenschaft gegen diesen jungen Trojaner entbrant gewesen sei, <sup>4)</sup> da doch derselbe dem Homerus zufolge gar nicht mehr in dem Alter war, um das Gefühl der Liebe zu erweken. Bathyfiles, einer der ältesten Bildhauer, hatte auf dem Thron des Apollo zu Amyklä den Hyacinthus, einen Jüngling, den dieser Gott liebte, mit einem Kinn vorstellt, das schon mit etwas Barthaar bedekt war. <sup>5)</sup> Tzekes beschreibt in einem schon oben an-

1). [Analecta, t. 2. p. 464.]

2) Pausan. l. 10. [c. 31.]

3) Schol. Lycophr. p. 39.

4) Ibid. 307.

5) Pausan. l. 3. [c. 19.]



geführten Manuscripte, das sich in der vaticanischen Bibliothek befindet, den Patroklos mit einem schönen Barte (εὐπρωγόν), da doch derselbe wahrscheinlich eben so wie Achilles noch keinen Bart hatte. Allein aus der Schilderung, die er von unserm Uias macht, indem er ihn als schielend beschreibt, scheint es wohl, daß er diese Schilderungen aus seinem Gehirne gemacht habe.

Kassandra hat flatterndes und zerstreutes Haar, sie scheint von der weissagenden Begeisterung des Apollo ergriffen zu sein und zu gleicher Zeit sich zu bemühen, durch ihre bittende Stellung Mitleid zu erregen, um den Uias von den Angriffen auf ihre Ehre abzuhalten. Die Statue der Pallas deutet übrigens den Ort an, wo dieses vorging, nämlich den Tempel dieser Göttin. Sie hebt den rechten Arm auf, um den Spieß zu werfen, gerade so, wie man sie auf manchen geschnittenen Steinen im Kampfe mit den Titanen abgebildet findet. Um aber die Geschichte zu endigen, will ich nur noch anführen, daß Uias, als er dem Berichte einiger Autoren zufolge die Kassandra unerbittlich fand, seine Liebe in Wuth verwandelte, und vor der Bildsäule der Pallas selbst die äußerste Gewalt gegen sie brauchte.

Dieser Frevel hat der Verfertiger eines sehr schönen Basreliefs, welches sich in den untern Gewölben des Palasts der Villa Borgnese befindet, ausdrücken wollen, indem er ihn vorgestellt hat, wie er die Kassandra bei den zerstreuten und halb ausgerissenen Haaren gefaßt hält. Sie hingegen liegt mit dem einen Knie auf einem niedrigen Bette, welches, da es vor der Statue der Pallas steht, das Lectisternium <sup>1)</sup> dieser Göttin zu sein scheint,

<sup>1)</sup> Casaub. not. in Suet. Jul. c. 76. p. 104.

da sie zu den Gottheiten gehört, deren Lectisternien die Scribenten erwähnen. Übrigens aber findet man nicht, daß ihr diese Art des Götterdienstes in jenen so entfernten Zeiten erwiesen worden, oder daß die Lectisternien schon zu den Zeiten des trojanischen Kriegs bekant gewesen wären; sondern es scheint vielmehr, daß der Künstler die gegen Cassandra gebrauchte Gewaltthätigkeit vor der Statue der Göttin selbst recht malerisch habe vorstellen wollen. Die Pallas ist wie eine Herma gestaltet, jedoch bis zu den Füßen, welche dicht zusammen stehen, bekleidet, auf die Art wie Apollodorus das Palladium beschreibt, das der Fabel zufolge vom Himmel gefallen war,<sup>1)</sup> wie ich schon oben in der vorläufigen Abhandlung bemerkt habe.

1) L. 3. [c. 12. §. 3.]

---

## Drei und zwanzigstes Kapitel.

---

### Uias Dileus.

[Numero 142.]

Die auf einem Felsen sitzende Figur eines Kriegers auf einer alten Paste im Stoschischen Cabinet, <sup>1)</sup> welche hier unter Numero 142 aufgeführt ist, gleicht einer von Gravelle bekannt gemachten Gemme <sup>2)</sup> und einem tief geschnittenen Sardonyx mit dem Namen des alten Künstlers ΑΛΨΗΟC, welchen 1730 Herr Anton Pichler aus Tirol, ein berühmter Steinschneider in Rom, besitzt. Von demselben alten Künstler besitzt der Engländer Herr Diering einen schönen Cameo, der den Achilles vorstellt, wie er die sterbende Penthesilea umarmt.

Der Krieger auf unserer Paste ist derselbe Uias, welcher in einem schrecklichen Ungewitter, das ihm Pallas wegen der oben erzählten Entweihung ihres Tempels erregte, sich auf einen Felsen, Τυφαιν πέτρην, <sup>3)</sup> und Einigen zufolge nach seinem Namen genannt, <sup>4)</sup> rettete, nachdem er das Schiff in das Meer sinken und alle seine Gefährten umkommen gesehen. Hier trotzte er den Göttern selbst und brach in die

1) [Beschreib. d. geschnitt. Steine, 3 Kl. 3 Abth. 246 Num.]

2) Pierr. gravées, t. 2. pl. 14.

3) Οδυσσ. Δ. IV. v. 507.

4) Hygin. fab. 116.

Worte aus: Ich werde auch wider ihren Willen mich retten.<sup>1)</sup> Eben dieser Geld, der auf den Münzen von Lokri, seinem Vaterlande, in streitender Stellung abgebildet<sup>2)</sup> und von Nonius irrig für einen Fechter oder Ringer gehalten wurde, hat einen Dreizak unter sich, der vielleicht auf diese Verfolgung der Pallas vermittelst des Neptunus anspielt.

1) Odyss. l. c. v. 504.

2) Goltz. Græc. tab. 18.

---



## Vier und zwanzigstes Kapitel.

---

### Andromache mit Astyanax.

[Numero 143.]

Auf dieser Vase von gebräuntem Thone in der vaticanischen Bibliothek, die hier unter Numero 143 aufgestellt ist, scheint mir Andromache mit Astyanax auf dem Schooße vorgestellt zu sein. Menelaus, einer der Anführer der Griechen, steht, wie ich glaube, vor ihr und deutet ihr den Beschluß des Todes dieses Kindes an, entweder aus Furcht, oder unter dem Vorwande, daß er einstens das Blut seines Vaters Hector rächen und seinem Geschlecht den trojanischen Thron wieder verschaffen könnte. Wenigstens war dem Servius zufolge Menelaus derjenige, der den Astyanax von den Mauern Trojas hinabstürzen ließ.<sup>1)</sup> Zudem liegt hier dieser einzige Sohn Hectors gerade so auf dem Schooße seiner Mutter, wie Euripides ihn beschreibt,<sup>2)</sup> und eben so war er auch von Polignotus zu Delphi gemalt.<sup>3)</sup> Da Andromache als Gefangene dem Pyrrhus, einem Sohn des Achilles, abgetreten worden: so wird sie auch hier vorgestellt, als säße sie in dem Bette desselben, in welchem der vom Dichter Alcäus<sup>4)</sup> angeführten Gewohnheit zufolge ein

1) In Æn. l. 2. v. 457.

2) Troad. v. 569. [al. v. 571.]

3) Pausan. l. 10. [c. 25.]

4) In. ejus fragm. ap. Fulv. Ursin. p. 102.

Schild und zwei Beinharnische, sämtlich von weißer Farbe, aufgehängt sind, so wie ebenfalls der Schild des angenommenen Menelaus und der Griff seines Schwertes weiß sind, um anzudeuten, daß letzteres wie der Griff des Schwertes Achills von Silber sei, und eine Scheide von Elfenbein habe.<sup>1)</sup> Den Schemel der Andromache fañ man hier als eines von den Beispielen merken, daß dieses sonst den Göttern zukommende Wahrzeichen auch andern berühmten Personen, die nicht von Göttern geboren oder gezeugt sind, beigelegt werde, wie ich oben bei Numero 111 bemerkt habe.

Den obern Theil der Base, wo man den Mercurius vor dem Wagen der Victoria hergehen sieht, könnte man als eine Anspielung auf die siegreiche Rückkehr der Griechen von Troja betrachten. An dem Wagen der Victoria ist die gekrümmte Deichsel zu merken, welche in der Mitte über den Wagen selbst hinausreicht; ich habe indessen schon oben bei Numero 3 davon geredet.

1) Il. A. I. v. 219.

## Fünf und zwanzigstes Kapitel.

---

### Die getödete Polyxena.

[Numero 144.]

Die von Pyrrhus auf dem Grabe seines Vaters Achilles getödete Polyxena ist ein beliebter Gegenstand sowohl der griechischen als etrurischen Künstler gewesen. Pausanias sah sie zu Athen, Pergamus und Delphi von dem berühmten Polygnotus auf Gemälden dargestellt. <sup>1)</sup> Gori führt gleichfalls ein etrurisches Denkmal davon an <sup>2)</sup> und im stofchischen Kabinet findet sich dieses Opfer auf vier Gemmen eingeschnitten. <sup>3)</sup> Ich habe die schönste von diesen vier ausgewählt und unter Numero 144 aufgeführt, weñ gleich der Herr von Gravelle sie bereits bekant gemacht hat; <sup>4)</sup> deñ die Zeichnung davon ist so schlecht und unachtsam, daß die Psyche auf der Säule in eine Urne verwandelt worden ist und von der Säule sieht man so wenig, als von des Pyrrhus Dolchscheide. Etwas besser hat der Vater Scarfo diese Gemme bekant gemacht; nur glaubte er irrig, Lucretia und Tarquinius darauf zu erblicken. <sup>5)</sup>

1) L. 10. [c. 25. in fin.] l. 1. [c. 22.]

2) Mus. Etrusc. tab. 141.

3) [3 Kl. 3 Abth. 344 — 345 Num.]

4) Pierr. gravées, t. 2. p. 62.

5) Lettera sopra varj antichi monumenti, p. 61.

Der Künstler hat die vom berühmten Tragiker Euripides bis zum Nabel entblößt beschriebene Polyxena vor Augen gehabt, wie sie ihr Gewand zerreißt, als sie den Beschluß der Griechen aussprechen hört, daß sie dem Schatten des Achilles geopfert werden sollte, <sup>1)</sup> indem derselbe auf seinem Grabe erschienen sei und sie gefodert habe, weil ihr Vater Priamus sie ihm zur Ehe versprochen, und sie Ursache an seinem Tode gewesen sei; den Paris und Deiphobus tödeten ihn gerade, da er im Begriffe war, sie zu heirathen. <sup>2)</sup>

Polyxena sitzt auf einem Schilde, so wie auf Münzen die Gefangenen und die unterjochten Städte abgebildet sind. Pyrrhus, noch jung und ohne Bart, wie er auch in einer Statue vorgestellt war, <sup>3)</sup> faßt sie mit der linken Hand bei den Haaren, die nach der Gewohnheit der Mädchen oben auf dem Scheitel zusammengebunden sind; eine Stellung, welche man in solchen Fällen annahm, um denjenigen, dem man einen Streich versetzen wollte, desto gewisser zu treffen: <sup>4)</sup> während sie mit der rechten Hand die seinige zurückhalten will, nicht um den Streich zu verhindern, den Hoffnung zum Leben hatte sie nicht mehr: sondern blos aus dem natürlichen Triebe, aus welchem diejenigen, welche in einer Krankheit sich freiwillig der Operation des Schneidens unterwerfen, dennoch aus Furcht oder im Schmerze die Hand, welche ihnen dadurch Hülfe leisten will, ergreifen und festhalten.

Das Grabmal des Achilles gleicht der Form

1) Eurip. Hecub. v. 557. Conf. Ovid. metam. l. 13. v. 459.

2) Eurip. ibid. v. 37.

3) [Analecta, t. 2. p. 458 et 463.]

4) Eurip. Iphig. Aul. v. 1366. Iphig. Taur. v. 343.



der Grabmäler, die ehemals in Sicyon üblich waren. Sie bestanden nämlich aus einem großen Felsenstück, auf welchem sich Säulen erhoben, die ringsherum ein Gebälk unterstützten: zuweilen hatten sie auch noch eine Art Giebel wie an Tempeln.<sup>1)</sup> Hinter dem Grabmale sieht der obere Theil einer ionischen Säule hervor, welches diejenige vorstellt, die den Gebräuchen jener Zeit gemäß gerade an dem Orte, wo Achilles begraben lag, errichtet werden mußte. Das ionische Kapital der Säule ist ein Anachronismus des alten Steinschneiders; denn es ist in Ansehung des Ursprungs dieser Säulenordnung bekannt, daß die Jonier, welche sie in Kleinasien erfunden, nach der Rückkehr der Herakliden, also achtzig Jahre nach dem trojanischen Kriege aus Griechenland vertrieben wurden; und daß sie sich erst dreißig Jahre nach jener Vertreibung, folglich kurz vor der Zeit, in welche die Geburt des Homerus gesetzt zu werden pflegt, in Asien nieder.<sup>2)</sup>

Das Bild auf dem Grabe, welches in alten Zeiten *ἐπισήμα* hieß,<sup>3)</sup> oder die auf der Säule sitzende Psyche stellt die Seele des Achilles vor, die hier erscheint, um das Opfer zu empfangen; wiewohl man sie auch als ein Vorbild der Unsterblichkeit der Seele, welche Homerus früher als jeder andere unter den Helden gelehrt hat, betrachten kann.<sup>4)</sup>

1) Pausan. l. 2. [c. 7.]

2) Plutarch. *περί τῆς Ὀμῆρος ποιησ.* S. 1.

3) Pollux, l. 8. segm. 66.

4) Plutarch. l. c. S. 15. [Man sehe den Versuch einer Allegorie, S. 113. Note.]

## Sechß und zwanzigstes Kapitel.

### H e f u b a.

[Numero 145.]

Diese Überschrift fañ das Basrelief unter Numero 145, welches izo nicht mehr in Rom existirt, mit Recht führen, indem es ein Hauptstük aus des Euripides Trauerspiele gleiches Namens vorstellt.

Als Hefuba, Königin von Troja und Gemahlin des Priamus, mit andern ihrer Frauen gefangen und in Thracien an's Land gesetzt worden, fand sie am Ufer den Körper ihres jüngern Sohnes Polydorus, den sie vor einiger Zeit mit vielen Schätzen zu ihrem Schwiegersohn Polymnestor geschickt hatte, um diese in Sicherheit zu bringen. Allein auf erhaltene Nachricht von der Einnahme Trojas ließ der treulose König den Polydorus umbringen, um sich der Schätze, die er ihm zur Verwahrung überbracht, zu bemächtigen, und warf hierauf den Leichnam in's Meer, welches ihn wieder an's Ufer spühlte. Hier fand nun nach der Behauptung Einiger Hefuba den Leichnam, als sie einst hinging, Wasser zu schöpfen, um den Körper der Polixena zu waschen.<sup>1)</sup> Die unglückliche Königin dachte nunmehr auf Rache wegen dieser Treulosigkeit des thracischen Königs. Sie ließ ihn daher endlich unter dem Vorwande, mit ihm zu sprechen, zu sich rufen und stellte sich, als wollte sie ihm noch einige verborgene Schätze entdecken, worauf sie ihn in das Zelt führte und ihm, nachdem sie vorher seinen Sohn getödet hatte, die Augen ausstechen ließ.

1) Ovid. metam. l. 13. v. 536.

Auf dem gegenwärtigen Marmor ist diese Geschichte mit einiger Verschiedenheit von der Vorstellung des Tragikers abgebildet, indem sich der Künstler wahrscheinlich nach der von Aristoteles aufgestellten, und von mir bei Gelegenheit der Abbildung von Agamemnons Tode angeführten Maxime, keine grausame Handlung durch Frauen thun zu lassen, gerichtet hat. Deswegen hat er einen Jüngling aufgeführt, welcher den Kopf des auf Hekubas Befehl getödeten Sohns des Polymnestor bei den Haaren hält.

Der König, der ein Gewand hat, dergleichen die Griechen den Barbaren zu geben pflegten, wendet sein Gesicht von dieser Scene des Schreckens hinweg, auf welchem man übrigens die Vorwürfe und die Angst eines bösen Gewissens ausgedrückt sieht. Ferner ist hier von dieser That, welche weitläuftiger auf einer Begräbnißurne vorgestellt ist, nichts vorhanden. <sup>1)</sup> Wenn übrigens die Figur des thracischen Königs nicht auf dem Marmor befindlich wäre; so könnte man vielleicht auch annehmen, daß Syllus, des Herkules Sohn, hier abgebildet sei, wie er der Alkmene, der Mutter dieses Helden, den abgeschnittenen Kopf des in der Schlacht gebliebenen Eurystheus, ihres Feindes, überbringt. <sup>2)</sup>

1) Gori Mus. Etrusc. tab. 142.

2) Apollod. l. 2. [c. 8. §. 1. Pindar und Strabo legen diese That dem Iolaus bei.]

## Sieben und zwanzigstes Kapitel.

### Tod Agamemnons.

[Numero 148.]

Unter allen noch vorhandenen alten Denkmälern ist vielleicht kein einziges, welches den Scharfsinn der Antiquare so sehr beschäftigt hat, als dasjenige, welches ich unter Numero 148 aufstelle und dessen Inhalt man noch auf zwei andern Marmorn abgebildet sieht. Der eine davon, welcher sich im Hause Guistiniani befindet, ist in dem Werke: *La Galleria Giustiniani*, bekant gemacht, auch von Sante Bartoli nebst der Erklärung des Bellori in Kupfer herausgegeben worden.<sup>1)</sup> In derselben geschieht auch des andern Erwähnung, welcher sich im Hause Barberini befindet und von dem vorhergehenden bloß in einigen Nebensachen, die ich hernach anzeigen werde, abweicht. Der dritte endlich, den Bellori nicht gesehen hat, existirt in der Villa Borghese, ist aber etwas verschieden und auf beiden Seiten verstümmelt. Bellori gesteht, daß ihm der Inhalt desselben unbekant sei, und fertigt ihn mit zwei Worten ab, indem er ihn *sævum et atrox facinus, ignotum facinus*, nennt. Montfaucon, welcher Bartoli's Kupfer hat copiren lassen,<sup>2)</sup> glaubt, es sei darauf das Andenken an eine der größten und ausgezeichnetsten Begebenheiten des Altertums auf-

1) Admir. antiq. tab. 52.

2) Antiq. expl. suppl. t. 4. pl. 31



bewahrt; hat aber weder anzugeben gewußt, was es eigentlich sei, noch einen einzigen Gedanken mitgetheilt, um uns etwa darauf zu führen.

Ich habe aus den drei Basreliefs dasjenige ausgewählt, welches im Hause Barberini vorn an einem sehr gut erhaltenen Sarkophag befindlich und so vortreflich gearbeitet ist, daß es jenes im Hause Giustiniani weit übertrifft, an welchem man, da es ziemlich hoch hängt, die Theile nicht wohl unterscheiden kan. Man darf sich daher nicht wundern, wenn die davon gemachte Zeichnung unrichtig ist und folglich diejenigen, welche den Inhalt derselben zu errathen suchten, irre geleitet hat.

Der wahre Inhalt dieses sowohl als der beiden andern Basreliefs ist der Tod Agamemnon's, der von Agisthus auf Antrieb seiner Gemahlin Klytämnestra getödet wurde; ein Gegenstand, welchen die Künstler aus dem Homer und Aeschylus genommen haben. Nach den spätern Tragikern, nämlich dem Sophokles<sup>1)</sup> und Euripides<sup>2)</sup> tödete Klytämnestra den Agamemnon mit einem Beile, nachdem sie ihm ein oben ganz zugenähetes Hemd übergeworfen hatte, so daß er den Kopf nicht hindurch stecken konnte und Agisthus ihm desto leichter den tödlichen Streich zu versetzen hatte. Aeschylus<sup>3)</sup> und Euripides<sup>4)</sup> wollen ihn ferner im Bade ermordet sein lassen, und der Verfertiger des borghesischen Marmors scheint sich in diesem Punkte an sie gehalten zu haben. Homer hingegen er-

1) Electr. v. 98.

2) Electr. v. 160. 279.

3) Agam. [v. 1050. 1069.]

4) Electr. v. 157.

zählt, daß diese blutige Scene bei einem Abendessen sich ereignet habe, zu welchem Agamemnon nebst seinen aus dem trojanischen Kriege zurückgekehrten Gefährten von Agisthus eingeladen worden sei; <sup>1)</sup> daher man das Sprichwort: ein Abendessen Agamemnons, von solchen brauchte, die für die Gäste gefährlich abliefen. <sup>2)</sup> Hyginus will, <sup>3)</sup> daß diese traurige Handlung bei einem Opfer verübt wurde, welches dem Aeschylus zufolge Agamemnon verrichtete, <sup>4)</sup> und diese Nachricht wird durch die Erklärung des Marmors, den ich ausgewählt habe, bestätigt.

In Absicht auf die Hauptsache und die Person des Mörders von Agamemnon stimmen alle Autoren überein; dieses war nämlich Agisthus, ein Sohn des Thyestes, eines Bruders von Agamemnons Vater, den er mit seiner eigenen Tochter blutschänderisch gezeugt hatte; daher er auch seinen Namen erhielt, nämlich von *αἰγίς*, Siege, indem er von seiner Mutter aus Schaam über ihr strafbares Vergehen in einem Walde ausgesetzt und von einer Biege gefängt wurde. Atreus, Agamemnons Vater, gab dem Thyestes, um sich wegen des Schimpfes zu rächen, den er seiner Ehe durch den Bruder angethan glaubte, dessen eigene Kinder zu essen. Allein Agisthus rächte diese seinem Vater angethane Beleidigung wieder, indem er den Atreus umbrachte und sich des Thrones von Mycenä bemächtigte. Agamemnon vertrieb ihn wieder von demselben und daraus entstand nun die zweite Ursache

1) Odyss. A. XI. v. 408. Conf. Ælian. var. hist. l. 2. c. 11.

2) Eustath. in Odyss. A. IV. p. 1507.

3) Fab. 117.

4) Agam. l. c.

der Todfeindschaft unter ihnen. Als hierauf Agamemnon den Oberbefehl über die Griechen bei der Belagerung von Troja führte, wußte sich Agisthus bei der Klytämnestra, der Gemahlin desselben, durch seine Liebkosungen so gut einzuschmeicheln, daß sie selbst es ihrem Gemahle nicht verzeihen konnte, ihre Tochter Iphigenia für das allgemeine Beste aufgeopfert zu haben. Wo Agamemnon dazu noch die Kassandra aus diesem Kriege mitbrachte, gerieth Klytämnestra darüber in eine solche Eifersucht, daß sie sich mit dem Agisthus verschwor, und mit ihm einen Plan entwarf, den Agamemnon umzubringen, wie sie auch wirklich thaten.

Nachdem ich nun hier die grausame That und die Veranlassung zu derselben erzählt habe: so lege ich zum Grunde meiner Erklärung des gegenwärtigen Marmors die Worte des schon oben angeführten Homerus, und zu allererst die Richter, welche Philostratus bei der Beschreibung eines Gemäldes vom nämlichen Inhalte anführt, <sup>1)</sup> auf welchem noch andere Umstände, die zu der Hauptsache gehören, vom Dichter aber weggelassen wurden, abgebildet sind. Ich bin dadurch auf die Fakeln, die man in unserm Marmor wahrnimmt, aufmerksam geworden und so auf den Gedanken gerathen, daß die ganze Geschichte bei der Nacht vorging. Es waren auf jenem Gemälde alle Gäste vom Weine trunken und vom Schlafe überfallen vorgestellt, unter welchen man einen sah, der auf dem Rücken lag, als Agamemnon wie dieser Autor sagt, mitten unter Weibern und Jünglingen starb. Alles dieses stimmt mit unserm Denkmale überein, auf welchem gleichfalls ein großer Theil der Figuren im tiefsten Schlafe vorgestellt ist.

Um nun zur Sache zu kommen, so glaube

1) L. 2. Icon. 10.

ich, daß die Hauptfigur der Composition, welche vom Stuhle heruntergefallen ist und den einen Fuß in ein Tuch verwickelt hat, Agamemnon sei, bei dessen Figur der Künstler den Aischylus vor Augen gehabt zu haben scheint, welcher dieses Fallen und Liegen auf dem Rücken durch das Wort *ὑπὸ πτεροῦ* ausdrückt.<sup>1)</sup> Die beiden Personen, die über ihn herfallen, und von welchen die eine ein Schwert hat, die andere aber das erwähnte Tuch aufhebt, können Agasthus und ein Gehülfe sein, so wie auch der dritte, welcher mit dem bloßen Schwert in der rechten, (welches Bartoli nicht bemerkt hat) und der Scheide in der linken Hand herbeieilt, als wäre er durch den Lärm plötzlich aufgeschreckt, meiner Meinung nach ein Mitverschworner ist.

Die andere Hauptfigur dieses Trauerspiels ist Kassandra, welche zugleich mit Agamemnon getödet wurde. Dieses scheint die Figur zu sein, welche mit zerstreuetem Haare gleich einer Baskantin ausgestreckt auf der Erde liegt; wenigstens liegt sie gerade so auch auf dem giustinianischen Marmor, wiewohl auf dem oben angeführten Kupfer nichts davon zu sehen ist. Die Schulter ist auf dem unfrigen auf ein hölzernes oder steinernes Bierel gestützt, und man sieht sie in dem Augenblicke, wo sie durch eine Art von Bloß, den ihr der vierte von den Mitschuldigen auf den Kopf wirft, den tödlichen Streich empfängt; und eben hierin weicht unser Denkmal von der Erzählung der Scribenten, die nach Homerus lebten, ab, indem diese sie zugleich mit Agamemnon durch einen Beilhieb sterben lassen.

Wer indessen den Homerus in der Urschrift nachliest, wird leicht finden, wie sie auf diese Idee

1) Agam. [v. 1225.]



gekommen sind. Der Dichter sagt nämlich, Agamemnon sei getödet worden, wie der Ochse an der Krive, <sup>1)</sup> das heißt so viel als, mit dem Bissen im Munde. Da nun diese Schriftsteller nicht an die Ähnlichkeit einer Ochsenkrive mit einem Speisetisch dachten, so haben sie sich eingebildet, er sei im eigentlichen Verstande mit einer Art oder einem Beile, wie die Ochsen, umgebracht worden. Man glaube indessen nicht, daß ich ihnen hier nur meine eigene Meinung entgegenstelle; ich habe vielmehr gefunden, daß auch der Scholiast des Euripides die Worte Homers auf diese Art erklärt hat. <sup>2)</sup> Da ich hierauf bei dem Tode der Kassandra bedachte, daß es einem jeden sonderbar vorkommen müsse, wie die Verschwornen vorher beschlossen hätten, sie mit dieser Art von Bloke zu töden: so fiel mir auf einmal derjenige Blok ein, womit man ehemals die Gränzen gewisser Gebiete angedeutet und womit Pallas den Mars verwundet hat, <sup>3)</sup> wie auch ein anderer Begräbnißstein, welchen Lynceus dem Pollux auf die Brust warf. <sup>4)</sup> Dieses half mir aber nichts; denn diese beiden Blöke fielen sowohl der einen als dem andern durch einen Zufall in die Hände. Während ich nun so immer noch zweifelhaft aber dennoch der Meinung blieb, daß dieser Blok auf unserm Marmor etwas Bestimmtes sein und sich auf einen gewissen Umstand beziehen müsse: so fiel mir der Agamemnon des Aeschylus in die Hände, ein Werk, welches bis dahin auch für

1) [Odüss. Δ. IV. v. 535.]

2) Schol. Hecub. v. 1278. [Odüss. Δ. 505. edit. Glasgav 1814.]

3) Il. Φ. XXI. v. 403.

4) Pindar. Nem. X. v. 125.

die gelehrtesten Kritiker räthselhaft gewesen war. Ich kam gerade auf die Stelle, wo Kassandra, als sie von Agamemnon der Klytämnestra vorgestellt wird, von einer Art von Wahrsagerei ergriffen wird und vom Tode spricht, der ihr bevorstehe. Hier schmeichle ich mir nun, die eigentliche Bedeutung des erwähnten Blokes gefunden zu haben.

„ Statt des Altares, (sagt Kassandra in dieser Begeisterung bei Aeschylus) im Hause meines Vaters, erwartet mich ein Block, auf welchem das Fleisch gehauen wird,“ ἐπιξήνον, <sup>1)</sup> gemeiniglich ἐπικοπον und ἐπικορμος genant. <sup>2)</sup> Diesen Block scheinen die Künstler bei unsern Marmorn vor Augen gehabt zu haben, und zwar nicht von Stein, sondern von Holz, wie der Trauerspieldichter dieses anzeigt, von der Größe, daß ein einziger Mensch in der Stellung, wie man auf unsrer Zeichnung sieht, das heißt: mit dem einen Knie auf der Erde und den andern Fuß gebogen, regiren kan. So wäre nun meiner Meinung nach die Stelle des Aeschylus, die bisher unmöglich zu verstehen war, durch Hülfe unseres Denkmals auf einmal erklärt. <sup>3)</sup>

Ich will indessen nicht in Abrede sein, daß unter den zweischneidigen Waffen, welche nach Kassandras Prophezeiung auf sie warteten, <sup>4)</sup> ein

1) Agam. [v. 1218.]

2) Eustath. in Odyss. B. II. p. 1443. Conf. Hemsterh. ad Lucian. dial. mort. 10. §. 9.

3) [Hat der Künstler auf den Vers des Aeschylus Rücksicht genommen, wie konnte er die Vorstellung so wählen, daß der Block der Kassandra auf den Leib geworfen wird? Sie will doch offenbar bei Aeschylus sagen: es warte im väterlichen Hause die Schlachtbank auf sie, statt des Herdes.]

4) Agam. [v. 1090.]

Schwert oder ein Beil zu verstehen sei, wie die Amazonen es führten, und welches Euripides bei der Gelegenheit, wo er von derselben Geschichte redet,<sup>1)</sup> πελεκυς, Beil, nennt. Indessen anstatt zu gestehen, daß Kassandra etwas Widersprechendes sage, oder anzunehmen, daß sie von dem Fleischerbloße in Stüke zerschmettert worden sei:<sup>2)</sup> muß man lieber beide Behauptungen dadurch mit einander zu vereinigen suchen, daß nämlich bei der Gelegenheit, da dieser Mitverschworne herbeikam, um sie zu töden, ihr außer dem tödlichen Streiche mit dem Schwert oder dem Beile, auch noch etwas dergleichen, was der Marmor vorstellt, auf den Kopf geworfen wurde; denn wir können doch wohl unmöglich sagen, daß die Künstler diesen Umstand so ganz nach ihrer Laune bei einem Gegenstand angebracht hätten, der bei den Alten so bekant war und den sie so häufig theils auf der Schaubühne, theils auf Kunstwerken vorstellten. Als Pausanias zu Delphi auf dem großen Gemälde des berühmten Polygnotus gewisse Dinge bemerkte, von welchen weder er noch andere seiner Zeitgenossen den eigentlichen Grund anzugeben wußten; setzte er lieber, statt sie für bloße Werke der Einbildung des Malers zu erklären, voraus, daß derselbe sie in den alten Traditionen gefunden habe.<sup>3)</sup> Eben dasselbe sage auch ich hier von dem Künstler, welcher unsern Marmor verfertigt hat.

Die letzte weibliche Figur, welche auf der rech-

1) Troad. v. 361.

2) [Sie sagt freilich bei Aischylus an beiden Stellen etwas, das sich sehr zusammenschift: es warte auf sie das zweischneidige Beil, womit sie auf dem Bloße würde geschlachtet werden.]

3) Pausan. l. 10. [c. 25.]

ten Seite steht hat die Hand auf ein Beil gestützt: da sie indessen einen weniger anständigen Platz einnimmt, so scheint es nicht, daß man sie für Kassandra halten könne. In Ansehung des Beils kann man annehmen, daß es nach dem vor dem Abendmahle vollbrachten Opfer zurückgeblieben sei.

Der Jüngling, welcher auf einem Steine sitzt und schläft, und von Bartoli für eine weibliche Figur gehalten worden, scheint Orestes zu sein; denn sein eilfjähriges Alter, das er hatte, als er aus des Agisthus Händen entkam,<sup>1)</sup> stimmt sehr gut mit dem Aussehen dieser Figur überein.

Es scheint, daß Klytämnestra keine andere als die erste weibliche Figur mit den oben zusammengeknüpften Haaren sein könne, welche von einer ihrer Dienerinnen begleitet den Mördern mit der angezündeten Fackel leuchtet. Das Tuch, das über die beiden Terminus, welche man auf dem borghesischen Basrelief weit deutlicher unterscheidet: ausgebreitet ist, trennt sie von den Figuren der Hauptscene, worin man die Gewohnheit jener alten Zeiten ausgedrückt sieht, da die Weiber vermittlest eines Schleiers von den Männern abgesondert waren.<sup>2)</sup> Indem die Künstler wohlweislich die Klytämnestra auf der Seite anbrachten, haben sie sich nicht von der Regel entfernt, welche die besten Trauerspieldichter beobachteten und die auch Aristoteles aufstellt,<sup>3)</sup> daß man nämlich keine Frauen, die über den Charakter ihres Geschlechts hinausgehen, aufführen und sie nicht zu kühn und grausam vorstellen soll. Der nämliche Philosoph sagt anders-

1) Conf. Giacomelli not. all' Elettr. di Sofocl. v. 11. p. 6.

2) Apollon. Argonaut. l. 1. v. 775.

3) Poët. c. 18.



wo, <sup>1)</sup> ein Mann würde niederträchtig und furchtsam erscheinen, wenn er nicht mehr Kühnheit als eine Frau besäße.

An der Figur der Klytämnestra ist besonders die Schlange zu merken, welche sich auf ihrem linken Arm hervorwindet, als ob sie weiter springen wollte, wie man dieses auch an zwei andern Figuren dieses Marmors sieht. Die eine davon ist die, welche ich für den Drestes halte; die andere aber die Letzte zur Linken, welche in der andern Hand eine brennende Fackel hält, und die ich für seine Schwester Elektra ansehe; wiewohl sie auf den Basreliefs im Hause Giustiniani und in der Villa Borghese fehlen. Zur Erklärung dieses Umstandes muß ich anführen, daß eine so gestaltete Schlange, wie sie an diesen Figuren befindlich ist, als Attribut der Furien auch hier Furie und Rache bedeuten kann, indem Klytämnestra von beiden angetrieben wurde, an ihrem Gemahl die Aufopferung ihrer Tochter und die verletzte eheliche Treue zu rächen; um so mehr, da Aeschylus in dem oben angeführten Trauerspiele sie sagen läßt, daß sie ihren Gemahl und die Kassandra den genannten zwei Gottheiten geopfert habe. <sup>2)</sup> Eben so könnte auch bei Drestes und Elektra die Schlange das Sinnbild der wüthenden und unmenschlichen Rache sein, welche diese einige Zeit nachher wegen Ermordung ihres Vaters an der Mutter selbst verübten, besonders da Drestes uns dargestellt wird, als sei er von den Furien gequält. Außer der Schlange am Arm der Klytämnestra sieht man an ihrem Ohre und in ihre Haare verflochten eine kleinere

1) Polit. I. 3. c. 3. p. 67.

2) Agam. [v. 1376.]

Schlange, so daß es scheint, der Künstler habe dadurch andeuten wollen, wie groß die Wuth war, welche sie zu einer so grausamen That verleitete.

Die Alte, welche über dieses abscheuliche Schauspiel ganz erschrocken ist, könnte man für die Säugamme des Dreistes halten, welche, wie Einige wollen, ihm bei diesem Mord das Leben rettete, bei welcher nicht nur Kassandra und Agamemnon, sondern auch nach Homers Erzählung viele seiner Gefährten umkamen, <sup>1)</sup> deren Grabmäler man zu Mycenä zeigte. <sup>2)</sup>

Das von Agamemnon gebrachte Opfer fañ nicht, wie Bellori behauptet, an den Gott Terminus gerichtet sein, indem diese Gottheit von den Griechen gar nicht verehrt wurde. Es können auch die auf unserm Marmor angebrachten Terminus die Bildsäulen anderer Götter bedeuten, welche die Alten wohl in dem Speisesaale aufzustellen pflegten, <sup>3)</sup> oder die dem Sophokles zufolge <sup>4)</sup> in der Halle von Agamemnons Palaste standen und daher von unserm Bildhauer mit gutem Vorbedacht angebracht worden sind: deñ zu den Zeiten Agamemnons, so weit wenigstens die schriftlichen Nachrichten gehen, war die Kunst noch nicht zu einem solchen Grade der Vollkommenheit gediehen, daß sie die ganze Gestalt des menschlichen Körpers nachahmen konnte, sondern sie schränkte sich bloß darauf ein, den Kopf nachzubilden. Dergleichen Köpfe setzten die Griechen in jenen Zeiten auf Klöße und dies waren dañ die Bildsäulen ihrer Gottheiten, wie

1) *Odüss.* A. I. 411. Conf. Eustath. ad h. l. p. 1508.

2) Pausan. l. 2. [c. 16. in fin.]

3) Arnob. adv. gent. l. 2. Junius de pict. veter. l. 2. c. 8. p. 96.

4) *Electr.* v. 1391.

Pausanias berichtet, indem er erzählt, es seien noch zu seiner Zeit zu Phara, einer Stadt in Achaja, dreißig viereckichte Steine befindlich gewesen, welche eben so viele Abbildungen von Gottheiten vorgestellt hätten.<sup>1)</sup>

Es scheint daher vielmehr, daß gedachtes Opfer insbesondere dem Apollo gebracht worden sei, da Kassandra eine Priesterin dieses Gottes war, und der neben dem Lorbeerbaum, welcher bekäntlich ihm geweiht war, stehende Dreifuß bestätigt diese Vermuthung. Dieses kan man auch noch aus den Dank-sagungen schließen, welche der von Agamemnon bei seiner Rückkehr von Troja vorausgeschickte Bote nicht nur dem Jupiter, sondern auch dem Apollo abstattete, weil er, wiewohl er in diesem Kriege den Trojanern günstig, den Griechen hingegen zuwider war, den Agamemnon von seinem tödlichen Pfeile hatte treffen lassen, wobei er ihn zugleich bat, daß er sich auch in Zukunft günstig gegen seinen König bezeigen möchte; zum Mercurius aber flehte er, daß er ihn mit seiner Armee glücklich wieder nach Hause zurückführen wolle.<sup>2)</sup> Wenn man nun dieses mit dem Dreifuße zusammenhält, so kan man immer voraussetzen, daß auch Agamemnon sich mit den übrigen vereinigte, um dem Apollo zu danken. Endlich kan man noch annehmen, daß dieses Opfer demjenigen Apollo gebracht wurde, welcher *Εμβασις* genant wurde, das heißt: welchem die Seefahrer opferten, sowohl nach einer glüklichen Landung, welches *αποβατηρια* hieß,<sup>3)</sup> als auch wegen des glüklichen Einsteigens in das Schif bei

1) L. 7. [c. 22.]

2) [Æschyl. Agam. v. 480.]

3) Stephan. de Urb. v. Βαθρων.

der Abreise, <sup>1)</sup> dem Beinamen Εμβασιος gemäß, den man diesem Gotte gab und der sich auf die Opfer bezog, welche man ihm vor der Abreise zu Wasser brachte; <sup>2)</sup> wiewohl auch dem Apollo mit dem Beinamen Ουλιος, der Heilbringende, nach der glücklichen Rückkehr Opfer dargebracht wurden. <sup>3)</sup>

1) Apollon. Argonaut. l. 1. v. 966. 1186.

2) Ibid. v. 404.

3) Macrob. Saturnal. l. 1. c. 17. p. 227.

---



## Acht und zwanzigstes Kapitel.

---

### Drestes und Pylades.

[Numero 146.]

Auf der Vase von gebräuntem Thone unter Numero 146, welche sich in der Sammlung des Herrn Mengs, ersten Malers des Königs von Spanien, befindet, scheint mir eine Scene aus dem Trauerspiele des Sophokles, Elektra betitelt, abgebildet zu sein, und zwar diejenige, wo Drestes mit seinem Freunde Pylades am Grabmale seines Vaters Agamemnon steht, an welchem er nach seiner Rückkunft in Argos sein Trankopfer bringt, ehe er sich seiner Schwester Elektra zeigt, welcher er darauf erst die Rache entdekt, die er gegen ihre Mutter Klytämnestra und den ehebrecherischen Agisthus eronnen hat.

Der eigentliche Augenblick dieser Geschichte, den der Künstler gewählt hat, scheint derjenige zu sein, wo Drestes den Aufseher oder Alten, der ihn auf Elektras Ermahnen in Phokis als einen Knaben versteckt hatte, um ihm das Leben zu retten, an sie vorausschifte; denn gerade damals, wo der Alte nach Argos ging und die erdichtete Nachricht vom Tod des Drestes verbreitete, um allen Argwohn von der Ankunft desselben zu entfernen und Elektras Gesinnungen zu erforschen, verweilten Drestes und Pylades, welcher letztere sowohl des erstern Freund, als auch der Sohn von einer Schwester

des Vaters desselben war, <sup>1)</sup> voll vom Gedanken, ihren Entschluß auszuführen, am Grabe Agamemnons, um ihm die schuldige Ehre zu erweisen, welches man εὐαγγισμός nannte, <sup>2)</sup> zum Unterschiede von den Opfern, welche θυσίαι hießen: eben so wie die Wörter θύειν und εὐαγγίζειν, wovon jene Namen herkommen, verschieden sind.

Dieses Grabmal war dem Euripides zufolge außerhalb der Stadt, wie das der Königin Alkestis. Beim ersten Anblicke schien es mir ein simpler Hügel oder Haufen Erde zu sein, den man aus der Grube herauswarf, in welche der Leichnam gelegt wurde; und in der That stimmt auch die Gestalt desselben nach dem Worte οἶδος mit der Idee überein, welche Euripides uns vom Grabmal des Achilles gibt, so daß diese Stelle des Dichters:

. . . οἶδον χῶμ' Ἀχιλλεὺς τάφῳ, <sup>3)</sup>

in unserer Sprache vielmehr so heißen könnte: der giebelartige Hügel des achilleischen Grabes, als nach der Meinung anderer Ausleger, welche das erwähnte Wort nicht gehörig verstanden haben: der hohe Hügel. Wenn man indessen das, was beim ersten Anblick ein Hügel zu sein scheint, mit mehr Aufmerksamkeit untersucht, so entdeckt man gewisse Streifen, die ihn einem Käfig ähnlich machen. Deshalb geht aber die Idee des Grabes, welche durch die darüber stehende Urne ganz natürlich erweitert wird, nicht verloren, da man diese Form, meiner Meinung nach, recht gut für einen Grabstein nehmen kan.

Zu beiden Seiten ist es von zwei ionischen Säu-

1) Pausan. I. 2. [c. 29.]

2) Plutarch. quæst. Rom. [t. 7. p. 103. edit. Reisk.]

3) Hecub. v. 221.

Ien ohne Fußgestell eingefast, wie man dieses auf allen gemalten Vasen der Art findet. Die Säulen wurden dem zufolge, was ich bereits oben angeführt habe, gewöhnlich auf das Grab selbst gestellt und hießen *ἐπισήματα*, <sup>1)</sup> besonders alsdann, wenn die Grabschrift darauf eingehauen war, <sup>2)</sup> wie man auf der dorischen Säule sieht, welche vor kurzem von der Insel Melos im Archipelagus nach Venedig gebracht worden ist, auf welcher die Grabschrift des Verstorbenen der Länge nach in den Hohlfehlen eingegraeben ist. <sup>3)</sup>

Die Säulen an unserer Base haben oben eine breite Binde, welche nicht eigentlich eine Verzierung der Säule, sondern ein bei Begräbnissen üblicher Gebrauch zu sein scheint, indem es bekant ist, daß man die Gräber mit Blumengewinden, <sup>4)</sup> so wie die daneben stehenden Altäre mit Binden von blauer Wolle zu schmücken pflegte; <sup>5)</sup> daher man auch die Säule oder den Grabstein einer andern Base von gebräutem Thone mit einer Binde umgeben findet. <sup>6)</sup> Indessen war dieses auch in den Tempeln gebräuchlich, wo die Säulen gleichfalls mit Binden umwunden waren; <sup>7)</sup> und man nannte ein solches Verzieren *τολμιζειν*. <sup>8)</sup> Daraus läßt sich die Absicht der Elektra, des Orestes Schwester, erklären, wo sie bei Sophokles ihrer Schwester Chrysothemis das Haar, welches sie sich abgeschnitten

1) Suid. v. *ἐπισήμα*.

2) Pausan. l. 2. [c. 7.]

3) Corsini spiegaz. di due ant. iscriz. Gr. p. 16.

4) Tibull. l. 2. eleg. 4. v. 48.

5) Propert. l. 4. eleg. 6. v. 6.

6) Gori mus. Etrusc. tab. 31.

7) Polyæn. stratag. l. 6. c. 50. p. 596.

8) Suid. v. *ἀνδρῶπι*.

hatte, nebst dem Gürtel in Verwahrung gab, damit beides zum Grabmale Agamemnon's hin getragen werde; <sup>1)</sup> hieraus kan man allerdings schließen, daß der Gürtel dazu bestimmt war, irgend einen Theil des Grabmals zu umgeben. Man bemerke ferner beiläufig den Kreis und den herabhängenden Streif, welcher die beiden Schncken der Kapitäle verbindet, als worin dieselben den Säulen am Tempel des Erechtheus in Athen gleichen. <sup>2)</sup>

Was die Urne oben auf dem Steine betrifft, so kan man annehmen, daß Orestes sie schon darauf gefunden und Klytämnestra sie darauf setzen lassen habe; den wir wissen, daß dieselbe, nachdem sie ihren Gemahl umgebracht hatte, ihrer Tochter Chrysothemis aufgetragen hat, seinen Manen zu opfern, um den Geist zu versöhnen, der ihr im Traume erschienen war und sie so unruhig gemacht hatte. Selbst jener Korb, der mit Opfersachen angefüllt war, und den ein Mädchen, dem Vitruvius zufolge, mit einem Defel versehen auf dem Grabe ihrer Mutter stehen ließ, und der nachher, da er mit Akanthusblättern umwachsen war, einem gewissen Kallimachus die Idee zur Erfindung des korinthischen Kapitāls an die Hand gab: <sup>3)</sup> zeugt von der Gewohnheit jener Zeiten, Vasen mit dergleichen Sachen auf den Gräbern stehen zu lassen. Diese Vasen, welche schwarz waren und auf die Gräber gestellt wurden, (von den Griechen λιβύες genannt, <sup>4)</sup> können ohngefähr so gestaltet gewesen sein, wie die unsrige. Unterdessen könnte diese Vase auch

<sup>1)</sup> Electr. [v. 444.]

<sup>2)</sup> Le Roy monum. de la Grèce, pl. 20.

<sup>3)</sup> [G. d. R. 8 B. 1 R. 14 S. 11 B. 2 R. 10 S.]

<sup>4)</sup> Hesych. v. λιβύες.



den Aschenkrug andeuten, oder vielleicht ein Ölgefäß, das man dem Verstorbenen zur Seite zu setzen<sup>1)</sup> und auf den Grabmälern abzubilden pflegte.<sup>2)</sup> Da man übrigens auch dergleichen in den Abtheilungen des Begräbnißgewölbes in der Pyramide des C. Cestius ohne alle weitere Symbole oder Figuren findet; so zeigt sich, nach der Gestalt zu urtheilen, nicht, daß sie als Ölflaschen darauf abgebildet worden seien; so daß man selbst zweifelhaft sein kann, ob nicht Aristophanes in der angeführten Stelle das Wort *ληκυθός*, Ölflasche, nur im Scherze gebraucht habe, um Gefäße dadurch anzudeuten, worin man die Asche aufbewahrte. Ich will daher glauben, daß auch die unsrige zu diesem Gebrauche bestimmt gewesen sei, um so mehr, da sie denen auf dem erwähnten Grabmale ähnlich sieht, und Suidas, bei Erklärung der Stelle des gedachten Komikers in Ansehung der Abbildungen der Ölflaschen sie nicht gehörig gefaßt hat.

Vorausgesetzt also, daß ich den wahren Inhalt, des Gemäldes auf unserer Vase errathen habe: so kann man annehmen, daß die beiden Jünglinge, welche eine Libation auf dem Grabe, das auf der Vase abgebildet ist, verrichten, Drestes und Polyades seien, und zwar mit mehr Grunde, als Gori in Ansehung der beiden Jünglinge am Grabe des Achilles hatte.

1) Aristoph. Eccles. v. 534.

2) Suid. v. *γραφεύς* et *ληκυθός*.

## Neun und zwanzigstes Kapitel.

---

### Klytämnestra und Elektra.

[Numero 147.]

Zu den Denkmalen, die durch das Ungemach der Witterung und die Sorglosigkeit der Menschen viel gelitten haben, obngeachtet sie es am wenigsten verdienten, gehört auch das Basrelief in der Villa Medici unter Numero 147, das ich hier so verstümmelt aufführe, wie man es daselbst sieht. Der schlechte Zustand desselben ist in der That sehr zu beklagen, sowohl wegen der daran befindlichen vortreflichen Arbeit, worin nur sehr wenige Basreliefs, die uns übrig geblieben, mit ihm verglichen werden können, als auch wegen der Seltenheit der Vorstellung darauf, welche der Verfolg der Geschichte, die wir auf der vorhergehenden Base abgebildet sahen, zu sein scheint.

Die sehr schöne weibliche Figur zur Linken, welche mit trauriger Mine, niedergeschlagenen Augen und mit einer Art von Diadema, das aus langen Flechten besteht, um das Haupt, scheint Elektra, Agamemnons Tochter, zu sein. Der Schmerz über den Tod ihres Vaters und über die Entfernung von ihrem Bruder Orestes, dem sie dadurch, daß sie ihn als einen Knaben nach Phokis schifte, das Leben gerettet hatte, scheint sie ganz niederzudrücken. Da die Zeit verflossen war, wo sie hoffte, daß er als ein erwachsener Jüngling zurückkehren sollte, um an der Klytämnestra wegen

ihres schändlichen Verbrechens Rache zu üben, stand sie ganz betrübt, wie wir sie auf unserm Marmor sehen, gerade zu der Zeit, wo dieser ganz unvermuthet mit seinem Freunde Pylades zu Mycenä oder zu Argos ankam.

Die andere Figur, welche tanzend vorgestellt ist, und ihre Gefährtin, von welcher nur ein elendes Bruchstück übrig blieb, an der Hand hält, würde meiner Meinung nach Klytämnestra sein, welche unter Jubel und Tanz den Jahrestag feierte, wo sie mit Hülfe des Agisthus den Agamemnon umgebracht hatte.<sup>1)</sup>

1) Sophocl. Electr. v. 280.

---

## Dreissigstes Kapitel.

---

### Orestes im taurischen Chersonesus.

[Numero 149.]

Das unter Numero 149 aufgeführte, wegen seiner großen Länge in zwei Theile abgesonderte Basrelief befindet sich in einem Stücke in Rom an einem Sarkophag im Hause Accoramboni. Der Inhalt desselben ist Orestes im taurischen Chersonesus:

. . . *Agamemnonius scenis agitatus Orestes,*<sup>1)</sup>

und kann als ein kurzer Abriß der beiden Trauerspiele des Euripides, Orestes und die taurische Diana betitelt, betrachtet werden. Man unterscheidet darin drei verschiedene Vorstellungen, von denen die erste in der Mitte stehen bleibt.

Daselbst ist eine Furie, welche in der rechten Hand eine Peitsche, in der linken aber eine brennende, mit einer Schlange umwundene Fackel hält,<sup>2)</sup> womit sie den Orestes peinigt, der auf der Erde liegt und von dem Wahnsinn ergriffen ist, der ihm den Verstand raubte, als er sich mit einem Schwertstreiche das Leben zu nehmen trachtete.<sup>3)</sup> Sein Freund Pylades steht neben ihm, und hilft ihm von der Erde aufstehen, da er ihn im Begriffe sieht, das Schwert gegen sich selbst zu kehren. Hierin geht unser Marmor vom

1) Virg. Æn. l. 4. v. 471.

2) Eurip. Orest. v. 256.

3) Ibid. v. 1101.



Euripides ab, welcher nämlich diesen Liebesdienst der Elektra, des Orestes Schwester, beilegt,<sup>1)</sup> während Pylades den Beschluß des Volkes zu Argos in Betref seines Schicksals mit anhörte.

Der Verfertiger des gegenwärtigen Denkmals scheint es mit der Partei derjenigen Dichter gehalten zu haben, welche nur eine einzige Furie annahmen<sup>2)</sup> und zu welchen auch Eratosthenes scheint gehört zu haben;<sup>3)</sup> in Ansehung der Vorstellung dieser Furie aber ist er den ältesten Künstlern gefolgt, welche dieselben nicht so schrecklich abbildeten.<sup>4)</sup> Das niedrige Behältniß, in welchem die Furie hier steht, könnte man für einen ihr geweihten Ort oder für eine Art von offenem Tempel ohne Dach halten; so wie auch die Altäre der Furien in ihren Hainen an einem offenen Orte waren.<sup>5)</sup>

Die zweite Vorstellung rechter Hand, die man auch auf einigen geschnittenen Steinen,<sup>6)</sup> ferner auf einem alten Gemälde im herculanischen Museo<sup>7)</sup> und endlich noch auf dem Bruchstück eines Basreliefs von vorzüglicher Arbeit in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani findet, zeigt die Ankunft des Orestes und seines Freundes Pylades im taurischen Chersonesus, um das Bild der taurischen Diana zu holen, welches

1) Ibid. v. 223.

2) Plutarch. de sera num. vindicta p. 564. [t. 8. p. 234. edit. Reisk.]

3) Schol. Nicand. Theriac. v. 400.

4) Pausan. l. 1. [c. 28.]

5) Id. l. 2. [c. 11.]

6) [Beschreib. d. geschnitt. Steine, 3 Bd. 3 Abth. 203 Num.]

7) Pitture d'Ercol. t. 1. tav. 12.

sich auf unserm Marmor von andern Bildnissen dieser Göttin durch den Stierkopf (taurus), der an einem Baume hängt, unterscheidet; eine alte Gewohnheit, besonders der Jäger, welche ihr zu Ehren die Köpfe und Klauen der von ihnen getödeten wilden Thiere aufhingen.<sup>1)</sup>

Von diesem Götterbilde hing, einem Ausspruche des Orakels zufolge, die Heilung des Orestes ab. Nachdem er aber kaum an's Land gestiegen war, wurde er mit seinem Freunde hingeführt, um der Diana geopfert zu werden; den alle Fremden, die hier landeten, wurden als Schlachtopfer für diese Göttin betrachtet. Darum erscheinen sie beide auf unserm Marmor in Fesseln, wie sie von einem Trabanten des Königs zum Altar geführt werden. Die Priesterin dieser grausamen Gottheit war Iphigenia, des Orestes Schwester, welche von Diana in dem Augenblicke dahin versetzt worden, da sie in Aulis geopfert werden sollte. Sie ist auf unserm Marmor diejenige Figur, welche in der linken Hand ein Schwert in der Scheide hält. Diese Priesterin hörte, daß die beiden zum Tode bestimmten Schlachtopfer Griechen seien; mußte aber nicht, daß der eine ihr Bruder Orestes sei, indem derselbe seinen Namen durchaus nicht angeben wollte. Sie schob indessen ihre heilige Verrichtung auf, um einen der beiden Fremdlinge nach Argos zu schiken und dem Orestes Nachricht von ihrer Lage zu geben, während der andere als Geisels zurückbleiben sollte. Indem nun Iphigenia den Brief, den sie nach Argos senden wollte und der von dem Künstler auf unserm Marmor durch das am Baume liegende Täfelchen vorge-

1) Diod. Sic. l. 4. [c. 81.] Schol. Aristoph. Plut. v. 944. Propert. l. 2. eleg. 15. v. 19. Suid. v. *προσπατ*. Apulej. Florid. l. 1. p. 753. Stat. Theb. l. 9. v. 589. [Philostr. icon. l. 1. p. 773.]

stellt ist, dem einen übergeben wollte: so entwickelte sich diese Geschichte durch das gegenseitige Erkennen der Schwester und des Bruders, (welches man auch auf einem herculanischen Gemälde vorgestellt sieht,<sup>1)</sup> und Orestes entdeckte nunmehr der Iphigenia sein Vorhaben, welches sie den vollkommen billigte. Das Schreckliche dieser grausamen Gewohnheit wird noch durch die Köpfe anderer unglücklichen Schlachtopfer erhöht, die an den Ästen des Baums hängen, unter welchem das Opfer vollbracht wurde, gerade so wie die Gallier die Köpfe und Hände ihrer im Kriege getödeten Feinde an ihre Hausthüren aufhingen.<sup>2)</sup> Opfer, unter Bäumen gebracht, wurden angesehen, als wären sie den Göttern weit angenehmer; daher man selbst auf Münzen solche Götterverehrungen unter einem Baume vorgestellt sieht.<sup>3)</sup> Die Statuen gewisser Gottheiten, wie z. B. der Diana auf unserm Marmor, wurden daher auch nebst den Altären, auf welchen man opferte, unter Bäumen aufgestellt.<sup>4)</sup> Eben dieses ist auch der Fall mit der Pallas und ihrem Altare auf der oben angeführten Begräbnißurne im Hause Gentili. Der Grund von diesem Wahn lag in einer gewissen religiösen Ehrfurcht, die man noch immer gegen Haine und Bäume hatte, indem dieselben, dem Plinius zufolge, die ersten Tempel der Götter waren.<sup>5)</sup>

Die Bildsäule der taurischen Diana hält in der linken Hand ein Schwert in der Scheide, um die

1) *Pitture d'Ercol.* t. 1. tav. 11.

2) *Diod. Sic.* l. 5. [c. 29.]

3) *Tristan comment. historiq.* t. 1. p. 628. t. 2. p. 77.

4) *Vaillant. num. imp. max. mod.* p. 136.

5) *L.* 12. c. 1. [sect. 1.] *Conf. la Cerda comment. ad Virg. Æn.* l. 1. v. 169.

grausamen Menschenopfer, die ihr gebracht wurden, dadurch anzudeuten. Ein anderes Schwert oder Opfermesser der Priesterin, ebenfalls in der Scheide, hängt an einer der gewundenen Säulen, von welchen der Altar eingefast ist, der einem andern rauchenden Altare, den wir auf dem oben unter Numero 67 aufgeführten Basrelief gesehen haben, ähnlich ist. Bis dahin hat sich auch das oben erwähnte Bruchstück in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani erhalten, welches völlig mit unserm Sarkophag übereinstimmt. Man sieht auf demselben überdies auch ein Thor, welches anzeigt, daß diese Opfer außerhalb der Stadt des Königs Thoas gebracht wurden, und die Statue der Diana steht in einer Grotte. Außer dem kleinen rauchenden Altare erblickt man darauf noch den viereckichten langen Opferaltar, auf welchem eine Splitterfabel liegt. Daher, um wieder auf unsern Sarkophag zu kommen, ist in dem dritten Theile linker Hand die Flucht des Orestes mit Pylades und Iphigenia vorgestellt, welche Thoas durch seine Schwester, die eine Freundin der Geflüchteten war, entdeckte. Als dieser ihnen hierauf nachsetzte und sich mit ihnen in einen Kampf einließ, wurde er samt allen den Seinigen niedergemacht, so daß die drei Griechen nun völlige Freiheit hatten, sich einzuschiffen und fern von diesem Lande zu segeln.

Iphigenia befand sich noch nicht in Sicherheit, als der Kampf begann, daher sie auch auf unserm Marmor betrübt und ängstlich mitten im Streite und mit gefalteten Händen dasteht:

. . . . . *digitis inter se pectine junctis.* <sup>1)</sup>

Dabei hat sie die Statue der Diana vor sich, um sie heimlich mitzunehmen. Diese Haltung der Hände

<sup>1)</sup> Ovid. metam. l. 9. 298.



Hat man bis izo erst an drei alten Figuren bemerkt; nämlich an der angeblichen Dido, die unter den herculanischen Gemälden aufbewahrt wird; <sup>1)</sup> daß an einem kleinen haarigen Faun von Marmor in demselben Cabinet, mit in die Höhe gehobenen Händen, als ob er die Götter um Hülfe anrufe, und endlich an unserer Iphigenia. Auf einem Basrelief in der Villa Borghese findet man zwar eine von den Gefährtinnen der von Jupiter entführten Europa in eben dieser Stellung; allein der Marmor scheint modern zu sein, soweit man von unten davon urtheilen kan, indem er ziemlich hoch aufgestellt ist.

Bum zweitenmal erscheint Iphigenia an unserm Sarkophag, wie sie schon in das Schif gestiegen ist, sich auf einen von des Drestes Gefährten lehnt und mit Ängstlichkeit den Ausgang des Kampfes zu erwarten scheint. An dem Schiffe steht man die Brücke (*αρχαῖος*) angebracht:

. . . . angustum dejecit in æquora pontem; <sup>2)</sup>

um vom Ufer das Schif besteigen zu können.

Das Schif hat Delphine als Wahrzeichen an sich, wie man sie auch an den Fahrzeugen der Tyrhenier findet, welche in jenen Zeiten Herren des Handels und des Meers waren und den Transport der Waaren und Personen der übrigen Nationen besorgten. <sup>3)</sup> So reisete z. B. auch Bakchus auf einem tyrrenischen Schiffe von der Insel Ikaria bis Naugos; und Ulysses entging dadurch den Lofungen der Sirenen, daß er sich auf ein Schif eben

1) Pitture d'Ercol. t. 1. tav. 13.

2) Stat. Sylv. l. 3. c. 2. v. 56.

3) Diod. Sic. l. 5. [c. 13.]

dieses Volks flüchtete.<sup>1)</sup> Indessen führten auch einige griechische Schiffe bei dem trojanischen Feldzuge das nämliche Zeichen.<sup>2)</sup>

Das Wort *αγκυρα*, ancora, dessen Euripides sich bedient, als er sagt, daß Dreſtes den Anker gelichtet habe und in das Meer gefegelt sei,<sup>3)</sup> scheint jenem heroischen Zeitalter nicht angemessen, indem sich aus mehreren Umständen schließen läßt, daß die Griechen damals dieses Instrument noch nicht kannten: es sei denn, daß wir annehmen wollten, dasselbe werde durch den homerischen Ausdruck *εὐρη* bezeichnet, welches an sich aber nichts anderes bedeutet, als einen großen Stein, den man auf den Boden des Meers hinabließ, um die Schiffe dadurch zu befestigen. So war dem Apollonius zufolge der Anker der Argonauten beschaffen,<sup>4)</sup> und eben die Bewandniß hatte es auch eine Zeit lang mit den Ankern der Ägypter.<sup>5)</sup> Aus den Nachrichten indessen, welche uns Plutarchus von den Schiffahrten der Tyrhenter oder Pelasger, die sie von der Insel Lemnos nach Creta hin unternahmen,<sup>6)</sup> ertheilt, scheint zu erhellen, daß der Anker, wenigstens ein solcher mit einem einzigen Hahne, den man *οὐχ* nannte, schon in sehr frühen Zeiten, die beinahe an die fabelhaften gränzen, bekannt gewesen sei.

1) Euseb. chron. n. 850.

2) Eurip. Electr. v. 435.

3) Ibid. v. 1350.

4) Argonaut. l. 1. v. 955. Conf. Arrian. peripl. p. 5.

5) Steph. de urb. v. *Αγκυρα*.

6) De virtut. mulier. p. 441. [t. 7. p. 12. edit. Reisk.]

## Ein und dreissigstes Kapitel.

---

### Drestes im Wahnsinne.

[Numero 150.]

Eine von den Scenen aus dem Leben des Drestes, die auf dem vorhergehenden Sarkophag abgebildet sind, nämlich Drestes in seinem Wahnsinne und in Gesellschaft des Pylades, sieht man auch auf dem gegenwärtigen, wiewohl verstümmelten Basrelief, das sich in dem Cabinet des Herrn Marchese Modinini in Rom befindet und hier unter Numero 150 aufgeführt ist. Die Bildhauerei daran ist eine der vortrefflichsten dieser Art unter allen Werken, die uns übrig geblieben sind, und die Geschichte selbst ist auf dieselbe Art wie auf dem vorhergehenden Marmor vorgestellt, so daß beide Zeichnungen nach einem und demselben Original gemacht scheinen; ausser daß man auf dem gegenwärtigen Basrelief, auf welchem die Figuren beinahe in halb natürlicher Größe abgebildet sind, die vorhin erwähnte Lage, in welcher sich Drestes befand, deutlicher als auf dem andern Sarkophag wahrnimmt. Er scheint nämlich ganz von Kräften verlassen:

*Ipsa sibi est oneri cervix, humeroque recumbit;*<sup>1)</sup>

und in einer gewissen Schlassucht, die ihn allezeit überfiel, wenn die Furie ihn gepeinigt und angereizt hatte. Das Gemälde des alten Malers Theodo-

<sup>1)</sup> Ovid. metam. l. 10. v. 195.

rus, das Plinius betitelt *Orestis insania*,<sup>1)</sup> scheint den nämlichen Gegenstand und auf gleiche Art vorgestellt zu haben.<sup>2)</sup>

1) L. 35. [c. 11. sect. 40. n. 40.]

2) [Das Gemälde war, wie Plinius sagt, von dem Maler Theon, dessen auch Quintilian (XII. 10.) mit den Worten erwähnt: *concupiendis visionibus, quas εαrtασιας vocant, Theon Samius præstantissimus. Conf. Ælian. var. hist. II. 44.*]



## Zwei und dreissigstes Kapitel.

---

### Gericht über den Dreßes.

[Numero 151 u. 152.]

Die silberne Vase, welche ich unter Numero 151 liefere, befindet sich in Rom bei Seiner Eminenz dem Herrn Cardinal Meri Corsini, und wurde ehemals im Hafen von Antium gefunden. Der gelehrte Vater Paciaudi hat zur Erklärung der Materie, die er in seinen peloponnesischen Denkmälern abhandelt, bloß die beiden Figuren in Kupfer stechen lassen, welche auf meiner ganzen Vorstellung der Bildnerei auf eben derselben Vase zur Linken bleiben und eine Sonnenuhr betrachten.<sup>1)</sup> In diesen beiden Figuren soll seiner Behauptung nach die Art vorgestellt sein, wie man in Antium das Orakel im Tempel der Fortuna durch's Loos um Rath fragte. Er suchte dieses durch eine von den beiden Figuren zu beweisen, welche ihm das Loos in eine Urne zu werfen und daher die *Fortuna galeata* zu sein scheint. Hätte er sich Mühe gegeben, das Ubrige dieser Bildnerei, die er untersucht, zu erklären: so würde er zuverlässig, indem er dasselbe seiner Behauptung hätte anpassen wollen, bei seinem großen Scharfsinne den Irrtum gewahr worden sein. Meiner Meinung nach stellt der auf unserer Vase

1) Monum. Pelop. t. 1. p. 68.

abgebildete Gegenstand das Gericht des Areopagus in Athen über den Mordmord des *Drestes* vor. Innere und äußere Gründe kommen meiner Vermuthung zu Hülfe. Ich will nur zuerst das anführen, was *Plinius* bei der Gelegenheit sagt, wo er von den Künstlern spricht, die sich durch ihre Kunst, in Silber und besonders auf Bechern, die er *scyphos* nennt, erhobene Arbeiten zu machen vorzüglich ausgezeichnet haben; nämlich, daß unter vielen andern Gefäßen, welche *Sopyrus*, einer der berühmtesten Künstler in dieser Art verfertigt hätte, und deren Werth bis auf zwölf tausend Sestertien gestiegen, eines gewesen sei, auf welchem das Gericht des Areopagus über die Mordthat des *Drestes* vorgestellt war,<sup>1)</sup> ohne jedoch meinerseits zu behaupten, daß unser Gefäß, obwohl es vortreflich ausgeführt ist, dasselbe sein dürfte.

In Ansehung des inneren Grundes muß ich voranschicken, daß *Drestes*, nachdem er von den *Furien*, die den Dichtern zufolge ihn quälten, eigentlich aber wohl von seinem Gewissen wegen eines so abscheulichen Verbrechens gefoltert und deswegen von ganz *Mycenä* und *Argos*, als aus welchen beiden Städten das Reich seines Vaters *Agamemnon* bestand, verabscheut wurde, sich nach Athen begab, wo er auf *Apollo's* Befehl sich dem strengen Gericht des Areopagus und der Anklage der *Erigone*, des *Agisthus* Tochter, unterwarf, wie man dieses in der parischen Chronik liest;<sup>2)</sup> wiewohl dem *Euripides* zufolge *Diag* sein Ankläger war,<sup>3)</sup> um sich

1) *Plin.* l. 33. [c. 12. sect. 55. Man vergleiche *G. d. S.* 11 B. 1 R. 15 — 16 S.]

2) *Lin.* 40. *Conf.* *Pausan.* l. 2. [c. 18.]

3) *Eurip.* *Orest.* v. 432.

wegen Ermordung seines Bruders Palamedes zu rächen, welche nicht allein dem Ulysses und Diomedes, sondern auch dem Agamemnon zur Last gelegt wurde.<sup>1)</sup> Ueberdies führen auch die Poeten, welche die Begebenheiten nach ihrem Gefallen ausschmücken, jene schon erwähnten Furien des Orestes in den Areopagus ein, damit sie gegen ihn wären.<sup>2)</sup>

Da nach der Gewohnheit dieses Gerichtshofes angenommen wurde, daß der Ausspruch zu Gunsten des Angeklagten geschehen sei, wenn eben so viele Stimmen für als wider ihn waren: so sagt man, daß Pallas, als die Beschützerin dieses Angeklagten, noch ein günstiges Votum in die Urne geworfen habe, da sie gesehen, daß unter den verurtheilenden Stimmen eine mehr befindlich sei; worauf er denn nunmehr losgesprochen worden.<sup>3)</sup> Daraus entstand das Sprichwort: *suffragium Minervæ*,<sup>4)</sup> und der Gebrauch, daß man noch ein günstiges Votum bei solchen Urtheilen in die Urne warf, wenn zur gleichen Anzahl nur noch eines fehlte, so wie der Senat in Rom dem Cäsar Augustus die Gewalt gab, bei allen gerichtlichen Untersuchungen zu Gunsten des Angeklagten zu entscheiden.

Um nun auf die Erklärung der einzelnen Figuren unseres Gefäßes zu kommen: so muß meiner Meinung nach die dritte zur rechten Hand, welche das, was sie zwischen den Fingern zu haben scheint, in eine auf dem kleinen Tische stehende Urne wirft, unstreitig Pallas sein:

1) [Ibid. v. 437.]

2) Æschyl. Eumenid. v. 588 — 688.

3) Ibid. [v. 708 — 709.]

4) Aristid. orat. Pallad. p. 24. Philostrate. vit. Sophist. 2, p. 568.

. . . . stat ductis sortibus urna.<sup>1)</sup>

Das, was sie zwischen den Fingern hält, soll entweder eine Bohne<sup>2)</sup> oder ein Täfelchen<sup>3)</sup> vorstellen, dergleichen man sich bei gerichtlichen Urtheilen zu bedienen pflegte: die Urne aber stellt ohne Zweifel diejenige vor, worein man die Stimmen der Verdammung oder Lossprechung warf, und welche man bald *καδος*, bald *κληρωτηριον*,<sup>4)</sup> besonders aber *κυριος καδος*, zum Unterschiede von derjenigen nannte, welche *ακυρος* hieß, und in welche man die nichts entscheidenden Stimmen warf. Ausser diesen gab es noch eine andere Urne von Erz, worein man hernach beide Arten von Stimmen legte.<sup>5)</sup>

Ein so geformter Tisch, wie der ist, auf welchem die Urne steht, mag vielleicht eine Abbildung desjenigen sein, den man in den Gerichtshöfen hatte, und welchen die alten Griechen *βημα*, die Griechen aus den letztern Zeiten aber *αντιμινσιον* nannten.<sup>6)</sup> Hieraus kann man sich dasjenige besser erklären, was Aristophanes die Pragagora sagen läßt, die er uns als eine Reformatorin der Verfassung von Athen darstellt.

Als nämlich ein Chor anderer Weiber, die ihr entgegenkommen, fragen, was sie mit dem *βημα* zu machen gedenke? so antwortet sie: „ich werde die Be-

1) Virg. *Aen.* l. 6. v. 22.

2) Schol. Aristoph. *Equit.* v. 41. [*Lysistr.* v. 337.] *Lucian. vitar. auct.* p. 373.

3) *Lucian. Hermot.* [c. 40.]

4) Aristoph. *Eccles.* v. 675.

5) Schol. Aristoph. *Vesp.* v. 320. Küster. ad *Suid.* v. *καδισκας*.

6) *Suid.* v. *βημα*.



„ther und Wasserfrüge darauf setzen.“<sup>1)</sup> Sie zielt dadurch gewiß auf ein Gefäß, das dem ähnlich ist, welches auf dem obigen Tische steht, wiewohl der Tisch selbst länglicht und abgerundet ist, nach Art derer, welche die Griechen *εγγωνιος τραπέζα* nannten.<sup>2)</sup>

Die weibliche Figur, welche der Pallas gegenüber steht, und in der rechten Hand eine Art von aufgerolltem Buche, in der linken aber eine Fackel hält, soviel ich unterscheiden kan, soll, wie ich glaube, die erste unter den Eumeniden oder Furien sein, die von einigen Tisiphone genant wird,<sup>3)</sup> und welcher dem Plutarchus zufolge die übrigen untergeordnet waren.<sup>4)</sup> Ich habe bereits oben angemerkt, daß einige der ältesten Dichter nur eine einzige Furie kannten, und ich führte blos den Eratosthenes darunter an. So muß ich auch noch den Homer<sup>5)</sup> und Pindarus nennen, welcher bei der Gelegenheit, wo er von den Qualen des bösen Gewissens des Oedipus redet, wirklich nur eine von diesen Göttinnen namentlich aufführt.<sup>6)</sup> Auf den etruskischen Begräbnißurnen erscheinen sie immer mit Flügeln,<sup>7)</sup> und insbesondere auf denjenigen, wo Drestes, von ihnen gepeinigt, vorgestellt wird. Auf unserer Urne hingegen hat die Fu-

1) Eccles. [v. 708 — 710.]

2) Suid. v. *εγγων. τραπέζα*.

3) Virg. *Aen.* l. 11. v. 605.

4) Plutarch. de sera num. vindicta, [t. 8. p. 234. edit. Reisk. Plutarch redet hier nur von einer Furie, die *Adrastea* hieß. Conf. Apollod. l. 1. 3]

5) *Il.* l. IX. v. 367. T. XIX. v. 87.

6) *Olymp.* II. v. 73.

7) [Es kommen deren auch ohne Flügel vor.]

rie feine Flügel und ist gerade so abgebildet, wie sie uns Aeschylus beschreibt.<sup>1)</sup>

Die Flamme der Fasel, die sie in der Hand hat, gleicht gewiß derjenigen, welche derselbe Dichter den Bart,<sup>2)</sup> Catullus aber das Haar der Fasel nennt:

. . . . . ut faces  
Splendidas quatiunt comas.<sup>3)</sup>

Übrigens aber ist es ein kurzer und abgestumpfter Bart, statt daß er seiner eigenen und des Feuers Natur nach, das immer pyramidenförmig in die Höhe lodert, lang sein sollte.<sup>4)</sup> Man glaube indessen nicht, daß etwa das Seewasser, in welchem diese Urne so viele Jahrhunderte hindurch gelegen hat, die Arbeit daran verdorben und so die Flamme vielleicht verkürzt habe: den ich glaube vielmehr, daß der Künstler durch dieselbe uns die düstre Fasel habe ausdrücken wollen, welche Aeschylus den Furien zuschreibt, und womit sie, demselben Dichter zufolge, die zweifelhaften Orakelsprüche, oder, wie wir lieber sagen wollen, die dunklen Beschlüsse der Götter, verfolgen, welche, nicht erleuchtet durch den düstern Schein ihrer Fasel, sowohl den Hellsehenden als den Blinden undurchdringlich sind;<sup>5)</sup> daher dieselbe von Petronius auch *fumosa magis quam lucida* genannt

1) Eumenid. [v. 47.]

2) Agam. [v. 283.] Conf. Valkenaer. not. in Eurip. Phœniss. v. 1261.

3) Epithal. Manl.

4) Apulej. de phil. Platon. l. 1. p. 576.

5) Eumen. [v. 359 — 360. Bei Aeschylus am angeführten Orte sind die Furien den Hellsehenden, wie den Blinden fürchtbar.]

wird, <sup>1)</sup> Homerus gibt aber der Furie selbst den Beinamen *νεροκόρτις* <sup>2)</sup> d. i. die im Finstern wandelt.

In Wahrheit habe ich auch eine Tafel von ungeheurer Größe an der Stütze der Statue eines verschnittenen Priesters der Cybele gesehen, welche sich izo in England im Cabinet des Herrn Browne befindet. Da man nicht wußte, was diese Statue eigentlich vorstelle, so hat man sie beim Ausbessern in einen Paris umgewandelt, indem man ihm in die linke Hand einen krummen Wanderstab, in die rechte aber einen Apfel gegeben hat. Meine Gründe übrigens, warum ich glaube, daß einer von jenen Priestern dadurch vorgestellt sei, sind, um mich von meinem Gegenstand nicht weit zu entfernen, kürzlich diese: erstlich die phrygische Mütze; zweitens die ganze Form der Glieder, die völlig den Gliedern eines Verschnittenen gleichen, oder, welches einerlei ist, dem weiblichen Geschlechte näher kommen, indem die Hüften voll und fleischig sind, ob sie gleich von einem Gewande, das bis an die Knie reicht, bedeckt werden; drittens endlich die oben erwähnte Tafel. Man muß übrigens merken, daß auf den alten Denkmälern zweierlei Arten von Tafeln vorkommen; die eine war ein Bündel von lauter dünnen Spänen, die man zum gemeinen Gebrauche machte; (wiewohl man auch eine dergleichen bei der Diana auf einem Altare im Museo Capitolino und auf einem Basrelief findet, welche beide Denkmale oben unter Numero 23 und 38 aufgeführt worden sind;) die andere diente zu heiligen Gebräuchen und bestand in einem Rohre, das sich nach oben zu allmählig erweiterte und mit kleinen Spänchen, die Schwefelhölzern

1) Satyric. c. 57.

2) Il. I. IX. v. 567.

glichen, angefüllt war, so daß sie wahrscheinlich mit Schwefel bestrichen worden, weil man diese brei-bare Materie bei vielen heiligen Ceremonien und vorzüglich bei Exsultationen gebrauchte. So war auch die Fasel beschaffen, welche am Fuße der erwähnten, nach England gebrachten Statue befindlich ist, das heißt: so wie ich sie unter Numero 152 vorstelle, welches Kupfer sich unter der Base, wovon 120 die Rede geht, befindet. Gerade so ist, wie ich glaube, die Fasel, welche die Furie auf gedachter Base in der Hand hat. Eine andere Fasel von eben der Art sieht man auf einem alten Gemälde in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani, das ich unter Numero 208 aufführe.

Um aber wieder auf die Furie und auf die etwas losgewinkelte Rolle, die sie in der Hand hat, zu kommen: so scheint es, daß darin die gegen den Drestes anzu-stellende Anklage enthalten sei, und sie auch hier die An-flägerin ist, wie Lucianus sie in der Unterwelt vor dem Richterstuhle des Rhadamantus dazu macht. <sup>1)</sup>

Der Held mit trauriger Mine und in einer Stellung, als suche er die Richter zum Mitleid zu bewegen, scheint das lebhafteste Bild des Drestes zu sein, wie er so ganz über sein Verbrechen zerknirschet ist und die Entscheidung erwartet, von welcher sein Leben oder sein Tod abhängt. Auch gibt wirklich Aristophanes dem Drestes gerade so, wie man es hier sieht, eine Art von Oberkleid, *χλαίνα* genannt, <sup>2)</sup> das er über die linke Schulter aufgeschlagen hat; und diese Art, gedachtes Kleid zu tragen, ist eben diejenige, welche Plautus nennt: *conjicere in colum pallium* und *collecto pallio*. <sup>3)</sup>

1) Catapulus s. Tyrann. p. 438.

2) Av. v. 713.

3) Captiv. act. 4. sc. 1. v. 12. sc. 2. v. 9.



Die weibliche Figur, welche in tiefen Gedanken auf einem Steine oder Felsen sitzt, kan̄ Erigone, des Agisthus Tochter, vorstellen, welche von dem Ausgang der Anklage die Rache wegen Ermordung ihres Vaters erwartet. Der Stein, auf welchem sie sitzt, wird einer von den beiden sein, welche im Areopagus die Sizze des Angeklagten und des Anklägers vorstellten, und welche man daher *αυχιτις*, der Unschuld, und *ὀβριος*, der Ungerechtigkeit, nannte; wiewohl auch der wie ein Fels geformte Sitz den Ort des Gerichts selbst andeuten kan̄, welcher wirklich auf einem Felsen gelegen war. <sup>1)</sup>

Die beiden andern Figuren, wovon die erste einen nackten Jüngling nach heroischer Manier, die andere aber ein Weib, welches tiefe Traurigkeit zeigt, vorstellt, kan̄ Pylades, der Freund des Orestes, nebst dessen Schwester Elektra sein, die sich hernach auch mit Pylades vermählte. <sup>2)</sup> Dieser betrachtet mit der größten Aufmerksamkeit die schon erwähnte Sonnenuhr, welches man als eine Anspielung auf die Gewohnheit in den atheniensischen Gerichten betrachten kan̄, da dem Ankläger und Angeklagten eine bestimmte Zeit vorgeschrieben war, die sich nach einer Wasseruhr richtete, <sup>3)</sup> statt deren unser Künstler eine Sonnenuhr bedeutender gefunden hat, an welcher man den Weiser deutlich unterscheidet, der bei den Griechen *gnomon*, bei den Römern *umbilicus* hieß. <sup>4)</sup> Zugleich aber fällt der Künstler auch

1) Æschyl. Eumenid. [v. 646.]

2) Pausan. l. 2. [c. 16. in fin.]

3) Æschin. in Ctesiph. p. 302. Suid. v. *διαμειτρημύνη*. Lucian. Reviv. p. 403. 406.

4) Plin. l. 2. [c. 72. sect. 74.]

in den Fehler eines Anachronismus, indem sowohl die Wasseruhr als die Sonnenuhr bei den Griechen erst nach der auf unserer Vase vorgestellten Begebenheit aufkam; denn die Erfindung der Sonnenuhr wird dem Anagimander von Miletus <sup>1)</sup> oder, wie Plinius will, dessen Schüler Anaximenes zugeschrieben. <sup>2)</sup> Es ist dies indessen ein Anachronismus, den man Dichtern und Malern wohl zu verzeihen pflegt.

Vielleicht könnte sich aber eben aus dieser Sonnenuhr ein bedenklicher Zweifel erheben, der die ganze oben angegebne Erklärung des Inhalts über den Haufen werfen dürfte. Wenn nämlich die Sitzungen der Areopagiten zur Nachtzeit und im Dunkel gehalten wurden, <sup>3)</sup> wie kömmt alsdann die Sonnenuhr hieher? — Dem Zeugnisse der angeführten Scribenten läßt sich zwar keine Autorität entgegenstellen; allein der Gegenstand sowohl als der Künstler können sich aus dieser Verlegenheit durch die Erzählung helfen, welche die nämlichen Scribenten von dem Rechtshandel der berühmten Phryne machen, welche ebenfalls vor dem Areopagus der Gottlosigkeit angeklagt worden war und Gefahr lief, ihr Leben zu verlieren. Sie sagen nämlich, daß ihr Sachwalter Hyperides ihr gerathen habe, die Brust zu entblößen; worauf die Richter, durch ihre Reize bewogen, sie losgesprochen hätten. <sup>4)</sup> Dieser Urtheilsspruch könnte folglich wohl nicht im Finstern abgefaßt werden. <sup>5)</sup>

1) Diog. Laërt. vit. Anax.

2) [L. 2. c. 76. sect. 78.]

3) Æschyl. Eumenid. [v. 701.] Lucian. Hermot. [c. 64.]

4) Athen. l. 13. [c. 6. n. 59. Plutarch. vit. Hyperid. [t. 9. p. 376. edit. Reisk.] Eustath. in Il. X. p. 1259. [Hyperides hatte ihr nicht gerathen, die Brust zu entblößen, sondern er legte selbst Hand an sie, um das Mitleid hiedurch zu erregen.]

5) [Aber doch beim düstern Schein der Lampen.]

Auch könnte wohl die Art von Mäntelchen, womit Pallas statt des Schildes ihre Schultern bedeckt hat, als etwas Ungewöhnliches auffallen. Allein nach der Etymologie, die der gelehrte Palmer uns von dem Beinamen Colocasia, welcher der Pallas beigelegt wird, gemacht hat, und welchen er von den Wörtern *κασσας* und *κολο* herleitet (deren das erste einen kurzen Filzmantel, dergleichen man auch den Figuren einiger andern Gottheiten zu geben pflegt, das zweite aber etwas Verstümmeltes bedeutet,<sup>1)</sup> würde dieses Mäntelchen und der angeführte Beiname der Pallas auf unserer Vase mit allem Rechte zukommen.

Ich wage indessen nicht zu entscheiden, ob jene Pallas, welche auf einer Lampe eben so wie die unsrige steht und gleichfalls etwas in ein auf einem Tische stehendes Gefäß wirft, die nämliche Bedeutung habe, oder ob sie blos den Saft aus einer Olive in ein Gefäß drücke, um dadurch etwa die den Olivenbaum hervorbringende Göttin anzudeuten, welches gut mit dieser Lampe übereinstimmen würde, wie Bellori sagt;<sup>2)</sup> ja wenn die Pallas auf unserer Vase sogar ein Olivenblatt in der Hand hätte, so würde auch dieses nichts ausmachen: denn man brauchte dieselben ja auch beim Sammeln der Stimmen, indem sie nebst andern Blättern in ein Gefäß geworfen wurden.<sup>3)</sup>

Überdies sieht man das Gericht über den Dreßes auch noch auf einem Basrelief im Hause Giustiniani und auf dem Bruchstück eines schönen Cameo im Cabinet Strozzi. Beide weichen in Ansehung des Hauptumstandes nicht im Geringsten von

1) Exercitat. in autor. Græc. ad Athen. p. 488.

2) Lucern. ant.

3) Suid. v. *κλῆρες*.

unserer Vase ab, so daß ebenfalls Pallas und die Furie, zu beiden Seiten des Tisches, auf welchem das Gefäß befindlich ist, stehen. Beide Figuren sind denen auf unserm Kunstwerke so ähnlich, daß sie von einander copirt scheinen. Da aber der Marmor verstümmelt und mit Gyps ergänzt ist, so begnüge ich mich damit, bloß das anzuzeigen, was wirklich alt ist. Auf dem erwähnten Cameo sieht man auch die auf dem Felsen sitzende Figur ausgedrückt, welche gleichfalls der auf unserer Vase ungemein ähnlich ist.

Übrigens muß ich noch bemerken, daß man diese Vase eine doppelte nennen kan, oder daß zwei in einander gesetzt sind, indem die äussere silberne und erhoben gearbeitete inwendig noch eine andere ebenfalls silberne enthält, so daß diese ohngefähr eben so heraus- und hineingehet, wie die antiken durchlöcherten Gefäße zum Durchseigen des Weines, welche man neuerlich gefunden und in dem herculanischen Museo aufgestellt hat, in ihrem nicht durchlöcherten Futterale heraus- und hineingehen. Ich glaube daher, daß ein Gefäß dieser Art ebendasienige ist, welchem Homerus das Beiwort *αμφιδετος* gibt; den weñ *αμφιδετος φιαλη* eine doppelte Schale bedeutet, <sup>1)</sup> kan die unsrige mit ihrem Futterale wohl auch eine doppelte genant werden. Eben diese Bedeutung scheint mir auch das andere Wort bei Homerus, nämlich *αμφικυπελλον*, <sup>2)</sup> zu haben; so daß also *δεπας αμφικυπελλον*, nicht *poculum rotundum* heißt, wie bis izo alle Ausleger es erklärt haben; sondern vielmehr ein Gefäß, das in seinem Futterale steht; um so mehr, da das Vorwort *αμφι*, um, den erwähnten Worten vorgesetzt, wohl eine von einer andern umgebene Sache bedeuten kan, so wie es ohngefähr un-

1) *Il.* Ψ. XXIII. v. 616.

2) *Ibid.* v. 663.



fere Base von ihrem Futterale ist. Man wird mir vielleicht die alten Scholiasten und Etymologen entgegenstellen, die nicht nur keineswegs meiner, sondern vielmehr einer ganz verschiedenen Meinung sind. Wie viele Meinungen stellt nicht z. B. der einzige Athenäus über das Wort *αμειδης* auf! <sup>1)</sup> Stehe ich ihm nun wohl mit der meinigen entgegen? Hätten er und die übrigen Etymologen die Base, von welcher bisher gehandelt worden ist, vor Augen gehabt, so würden sie gewiß auch meiner Meinung beigepflichtet haben. <sup>2)</sup>

1) [Athen. l. 11. c. 14. n. 103.] Conf. Bentley's dissertat. upon the epist. of Phalar. p. 115.

2) [Das Bruchstück eines Marmors unter Numero 152 ist von dem Autor kaum erwähnt worden, weil sich unmöglich etwas Sicheres darüber sagen läßt, und wahrscheinlich nur die schön verzierte Tafel mit dem kurzen Barte, welche mit jener der Furie auf Numero 151 Ähnlichkeit hat, die Ursache ist, warum es hier beigebracht worden.]

---

## Drei und dreissigstes Kapitel.

---

### Ulysses und Telemach.

#### I.

[Numero 153.]

Da ich verschiedene Denkmale aufführen wollte, auf welchen die vornehmsten Begebenheiten und Thaten des Ulysses, Königs von Ithaka, vorgestellt sind: so glaube ich, mit dem Bildnisse dieses in der Vorzeit so berühmten Helden anfangen zu müssen, so wie man es mit dem des Diomedes auf einem geschnittenen Steine des stoschischen Kabinets, hier unter Numero 153 sieht.<sup>1)</sup> Diese beiden Helden waren fast beständige Gefährten bei den kühnsten und gefährlichsten Unternehmungen im trojanischen Kriege, und sie scheinen hier vorgestellt, wie sie ausgingen, das Lager der Trojaner auszukundschaften, bei welcher Gelegenheit sie den [Trojaner] Dolon und Hehus, König von Thracien, tödeten; wenigstens zeigt dieses der Helm an, den Diomedes auf dem Kopfe hat und der gerade so gestaltet ist, wie ihm denselben Homerus, was ich gleich besser darthun werde, zu diesem Unternehmen gibt.

Was den Ulysses betrifft, so zeigt die Vergleichung dieses Bildnisses mit andern, die wir von ihm haben, in der Ähnlichkeit die genaue und einstimmige Idee seines Gesichts; gerade so wie alle Köpfe und Figuren des Homerus einander ähnlich

1) [Andere sehen in diesem Steine den Ulysses und Telemachus.]

sind, wenn gleich nach des Plinius Behauptung sein Gesicht ein bloßes Ideal ist und nie nach der Natur hat können gezeichnet werden, indem die Kunst zu den Zeiten dieses Dichters noch sehr unvollkommen war.<sup>1)</sup>

In den Bügen des Ulysses bemerkt man übrigens die Eigenschaften, welche den Charakter dieses Helden ausmachen, nämlich seinen durchdringenden Verstand, seine Verschmitztheit, seinen Scharfsinn und seine Geistesgegenwart, welche sogleich die tauglichsten Mittel selbst in den gefährlichsten Unternehmungen zu finden wußte.

Der erste, der den Ulysses mit der Mütze oder dem Hute abbildete, war Einigen zufolge Apollodorus, der Lehrmeister des Zeuxis,<sup>2)</sup> nach dem Plinius aber Nikomachus;<sup>3)</sup> Eustathius behauptet,<sup>4)</sup> daß ihm diese Mütze wegen des bis dahin übel verstandenen Verses im Homerus gegeben worden sei, wo man nämlich liest: daß der Helm des Ulysses mit Filz (πίλος) gefüttert gewesen sei,<sup>5)</sup> indem man das für etwas ganz Besonderes annahm, was man doch bei allen Helmen findet; denn man sieht wirklich noch an einem alten Helme aus Erz, der in dem Cabinet des Collegii Romani aufbewahrt wird, ein Stück von dem filzigen Futter befestigt. Eben so sieht man auch an mehr als einem Helme der Pallasfiguren sowohl hinten und

1) Visconti Iconographie ancienne, t. 1. pl. 1.]

2) Eustath. in *Odüss.* A. I. p. 1399.

3) L. 35. [c. 10. sect. 36. n. 21. G. d. R. 10 B. 1 R. 26 S. Note.]

4) In. Iλ. K. X. p. 840.

5) Iλ. K. X. v. 265. Conf. Vales. not. in Ammian. l. 19. c. 8. p. 219.

unten am Halsen, als auch oberhalb den Ohren, eine Art von Tuch oder Leinwand am Rande mit einigen daran befestigten Streifen, um ihn unter dem Kinn fest zu binden, die dann wieder nach oben und von da über den Helm herab gehen.

Anstatt nun mit dem Eustathius anzunehmen, daß man angefangen habe, dem Ulysses einen so geformten Helm auf den Kopf zu setzen, nachdem man in Griechenland die Wissenschaften und schönen Künste erlernt hatte, und daß man dadurch das habe ausdrücken wollen, was Homerus mit dem oben erwähnten Verse sagen wollen: bin ich vielmehr geneigt zu glauben, daß der Hut des Ulysses, welcher den Mützen der auf alten, besonders etruskischen Denkmälern vorgestellten Seefahrer, und auch denen der heutigen levantischen Seeleute, so ähnlich ist, ein Sinnbild der großen Reisen sein könne, welche derselbe zu Wasser gemacht. Und in der That ist auch der unterscheidende Charakter der Odyssee selbst vom Seewesen hergenommen, wie dieses in der Apotheose Homers im Hause Colonna durch ein aplustre, eine Art von Sierat, den man am Vordertheile der Schiffe anzubringen pflegte, sinnbildlich vorgestellt wird.<sup>1)</sup> An einem silbernen Gefäße im herculanischen Museo, das wie ein Mörser geformt und halb erhoben gearbeitet ist, worauf der vergötterte Homerus von einem Adler in die Höhe getragen wird, und wo auf der einen Seite die Ilias, auf der andern aber die Odyssee, beide als weibliche Figuren, stehen, hat die Odyssee den Hut auf dem Kopfe und stützt sich auf ein Steuerruder.<sup>2)</sup>

1) [Man sehe G. d. R. 9 B. 2 R. 43 — 44 S.]

2) [Man sehe 2 Band, S. 69 u. 182. G. d. R. 9 B. 2 R. 43 S. Abgebildet bei Fea.]



Ich sage hier nichts von Meursius<sup>1)</sup> und Bossius,<sup>2)</sup> welche geglaubt haben, daß dem Ulysses der Hut deßhalb gegeben worden, weil er bei Gelegenheit seiner Vermählung mit der Penelope, die eine Spartanerin war, das Bürgerrecht in Sparta erhalten habe; deñ dieses ist eine bloße Muthmaßung, die sich durchaus auf keine Autorität der Alten gründet.

Wie sehr sich übrigens auch selbst die gelehrtesten Männer bei Erklärung alter Denkmale irren können, weiß sie den einmal angenommenen Meinungen folgen, oder einen neuen, von der natürlichen Bedeutung ganz abweichenden Sinn herausbringen wollen, sieht man bei der oben angeführten Apotheose Homers, wo in der zweiten Reihe der Figuren gerade in der Mitte bei der Höhle ein kegelförmiges Stük ist, das auf dem Marmor selbst noch runder als auf dem Kupfer erscheint. Dieses der Vater Kircher,<sup>3)</sup> so wie Spanheim, Gronovius<sup>4)</sup> und Cuper<sup>5)</sup> für den Hut des Ulysses gehalten. Und doch ist dasselbe nichts anderes, als der Defel (ὄλμος) des Dreifüßes des Apollo, und zwar gerade desselben Dreifüßes, der hinter der Figur eines Dichters steht, welcher wahrscheinlich den Orpheus vorstellt, aus dessen Liedern Homerus nach der Behauptung des Eusebius sowohl einzelne Gedanken als ganze Verse in seine Gedichte übertragen hat. Auch der Bogen und Köcher, von welchem vorn am Defel die Bänder herunterhängen, sind die Waffen des Apollo.

1) Misc. Lacon. l. 1. c. 17. p. 79.

2) Not. in Catull. carm. 34.

3) Lat. [vet. et nov. part. 2. c. 7.]

4) Thesaur. antiq. Græc. t. 2. ad tab. 21.

5) Apotheos. Homer. p. 26.

Den Dreifuß selbst, besonders den obern Theil desselben, haben die nämlichen Gelehrten für das Tau der Agyptier gehalten. Kircher und Spanheim, welche dieses Kunstwerk in der Nähe untersuchen konnten, verdienen keine Entschuldigung, übersehen zu haben, daß der obere Theil des Dreifußes nicht platt gearbeitet ist, sondern in schiefer Richtung vorwärts ragt, so wie es die Regel der Perspective fodert, und woraus offenbar erhellet, daß es eine Sache ist, die einen Umfang hat. Der einzige Schott,<sup>1)</sup> der doch den Marmor nicht einmal gesehen, hat sowohl den Defel als den Dreifuß glücklich entdeckt.

Doch, wir müssen wieder zu unserm Hauptgegenstande zurückkehren. Wenn Diomedes bei Homer sagt, er sei der jüngste unter den Königen, welche Antheil an dem Zuge gegen Troja nahmen; so zeigt auch sein Gesicht in der vorstehenden Gemme einen Helden, der in der Blüthe seiner Jahre steht, und seine Züge sind schön und geistreich. Woran man nicht nur sehen kann, daß auf diesem geschnittenen Steine außer dem Ulysses auch Diomedes vorgestellt sei, sondern auch noch, zum Verständniß des Homer, daß Diomedes hier einen einfachen und glatten Helm auf dem Kopfe hat, der demjenigen sehr ähnlich ist, welchen ihm dieser Dichter gibt, nämlich von Ochsenleder verfertigt<sup>2)</sup> ohne Erhöhung auf der Spitze, oder ohne Röhre, in welche der Helmbusch oder Roßschweif befestigt war, und folglich ohne Helmschmuck selbst. Wenigstens glaube ich, daß dieses der Sinn seiner Worte *αφαλον* und *αλοφον* sei. Sein Scholiast behauptet übrigens, daß *αφαλος* einen Helm bedeute, an welchem der Theil

1) Nov. expl. apotheos. Homer. p. 313. 331. 338.

2) Il. K. X. v. 258.

fehlt, den wir etwa Stirnbinde (*προμετωπίδιον*) nennen würden, der bei den Griechen aber *γείσσον* hieß, wie ich bei Numero 108 schon bemerkt habe. Allein an unserm Helme ragt dieser Theil vorn über der Stirn hervor, wie ohngefähr die Traufrinne (*γείσσον*, *suggrundium*) der Dächer an den Häusern. Die Etymologie will, daß das Wort *αφαλον* nur gebraucht werde, um einen Helm anzudeuten, der mit kleinen Büfeln besetzt ist, (*ασπίδισκία*, *non clavis insignem*, wie unter andern Barnesius es erklärt;) allein an allen Werken der alten Bildhauerei bemerkt man nicht einen einzigen Helm, der so geziert wäre. Aus dieser Uneinigkeit der Ausleger des Homerus scheint also hervorzugehen, daß die spätern Griechen die wahre Bedeutung des Wortes *φαλος*, aus welchem vermittelst des *α* privativi das zusammengesetzte Wort *αφαλος* entstanden ist, selbst nicht wußten.

Ich erinnere mich indessen nicht, daß es unter den griechischen Helmen noch andere gebe, die eben so wie der unsrige, den ich hier als ein Merkmal des Diomedes aufstelle, geformt wären. Sollten sich aber noch andere ohne Helmbusch finden, so sieht man doch immer die dazu gehörige Nöhre daran. Ich gerathe darum einerseits in die Versuchung, zu glauben, daß die alten Bildhauer die Beschreibung von Diomedes Helme, den Homerus unter allen andern Helmen auszeichnet, vor Augen gehabt haben und übereingekommen sind, die Form desselben als ein Merkmal dieses Helden anzunehmen; andererseits aber bleibe ich dabei, wie ich schon gesagt habe, daß der Helm auf unserm geschnittenen Steine dazu beitrage, die Worte des Dichters verständlich zu machen, und man also aus der Gestalt des Helmes diejenige erklären müsse, welche der Dichter beschreibt.

Mit diesem Bildnisse des Diomedes weiß ich

dasjenige nicht zu reimen, welches Fulvio Orsini von einer Münze aus Erz hergenommen hat,<sup>1)</sup> wobei er sich auf die Unterschrift des Namens ΔΙΟΜΗΔΕΟC gründet; den wenn dieser Geld wirklich auf derselben vorgestellt wird, erhellet es wenigstens nicht aus dem Helme mit der Erhöhung oder der schon erwähnten Röhre, an welcher noch überdies ein Helmbusch befindlich ist.

Helme von Leder sieht man auch auf andern Denkmalen, besonders einen, auf welchem der Fuß einer heroischen Statue im Hofe des Hauses Farnese ruht; wenigstens scheint er von Leder zu sein, da er so leicht zusammendrückt wird. Endlich befindet sich auch ein ähnlicher Helm unter verschiedenen andern Armaturen auf einem großen schönen Basrelief in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani, welches eine triumphirende Roma vorstellt.<sup>2)</sup>

## II.

[Numero 154.]

Schätzbar ist auch die kleine Statue des Ulysses, unter Numero 154, in der Villa Panfili, wo er dem Polyphemus einen mit Wein gefüllten Becher (κισσυβιον) reicht, um ihn zu berauschen. Der Kopf und die empor gehobenen Hände machen so zu sagen die übernatürliche Größe des Giganten bemerkbar, und das Auge scheint die Höhe desselben zu messen, wenn man nämlich die Richtung des Gesichts von Ulysses verfolgt. Die Furcht, mit welcher er ihm sein Geschenk darreicht, ist in dem Au-

1) Imag. illustr. n. 57.

2) [Zoëga Bassirilievi n. 31.]



ge und in der ganzen Stellung der Figur ausgedrückt; denn, indem er die Hände gegen ihn ausstreckt, zieht er zugleich den mittlern Theil des Leibes zurück und macht eine Beugung mit dem rechten Knie, dessen Fuß er nicht ganz auf die Erde setzt, um gleich im Stande zu sein, sich umzuwenden. Die Gestalt des Gefäßes, welches Ulysses darreicht, gibt uns einen Begriff von demjenigen, welches Homerus *κισσυβιον* nennt, und das, wie man glaubt, von Holz, und zwar von Epheuholz gemacht war.<sup>1)</sup>

## III.

[Numero 155 u. 156.]

Das unter Numero 155 aufgeführte Denkmal befindet sich doppelt, und zwar an zwei verschiedenen Orten, nämlich einmal ebenfalls in der Villa Panfili, und dann in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani.<sup>2)</sup> Es ist darauf die Art vorgestellt, wie Ulysses aus der Höhle und den Händen des Polyphemus entkam, indem er sich nämlich unten am Bauche eines Widfers festhielt. Dieselbe Vorstellung sieht man zweimal auf einer unter Numero 156 aufgestellten Schale, welche für ein Werk in Kupfer gestochen wurde, an welchem der berühmte Gori arbeitete.

Übrigens können die gegenwärtige und die folgenden Figuren des Ulysses die Kritik bestätigen, welche Scaliger, der Vater, dem alten Grammatiker Donatus ohne den Fingerzeig irgend et-

1) Macrobian. Saturnal. l. 5. c. 21. p. 427.

2) [Es ist eine Marmorfigur.]

nes Denkmals gemacht hat, <sup>1)</sup> da derselbe sagt, daß Ulysses immer mit dem Mantel vorgestellt sei.

## IV.

[Numero 157.]

Unter den vielen sonderbaren alten Denkmalen in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani ist eines der kunstvollsten der Marmor unter Numero 157, auf welchem der Inhalt des Buchs der Odyssee vorgestellt wird, welches zur Überschrift hat: ΝΕΚΥΙΑ oder ΝΕΚΥΟΜΑΧΥΙΑ, das ist: Unterhaltung des Ulysses mit dem berühmten alten Wahrsager Tiresias in den elysäischen Gefilden.

Ulysses, ungeduldig, nach Ithaka, seinem geliebten Vaterlande, zurückzukehren, rüstete sich auf Anrathen und nach der Anweisung der Circe, in das unterirdische Reich hinabzusteigen, um von Tiresias die Mittel und Wege zu erfahren, wie er diesen seinen Wunsch befriedigen könnte.

Als er nun am Ufer des Flusses Koxytus, der den Fuß eines Felsens bespült, <sup>2)</sup> wie es auch hier auf unserm Marmor vorgestellt und in der Odyssee beschrieben ist, angekommen war, machte er der empfangenen Weisung zufolge mit seinem Schwert einen Graben nahe an diesem, und goß darein zum Frommen der Seelen aller Verstorbenen ein Trankeopfer von Honig, Wein und Wasser, worunter er nachher auch Gerstenmehl streute. Ich glaube daher, daß Apulejus dem Ulysses zum Kenner

1) Scaliger, poët. l. 1. c. 13. p. 21.

2) Il. K. X. v. 515.

chen den Graben, wie der Hellen den Becher, der Circe die Schale und der Venus den Gürtel gibt. <sup>1)</sup> Hernach schlachtete er mit Hülfe seiner Gefährten eine gewisse Anzahl Vieh, das er mit sich gebracht hatte, und ließ das Blut dieser Opfer in den Graben laufen. Als hierauf alle Seelen herbeikamen, um zu trinken, verhinderte Ulysses, den erhaltenen Weisungen der Circe gemäß, sie daran, indem er das Schwert gegen sie zog, bis Tiresias erschien, den er um Rath fragen wollte. <sup>2)</sup>

Dieser Wahrsager war des Gesichts eben so beraubt, wie Ophioneus, der andere Wahrsager der Messenier, in dem ersten Kriege, den diese gegen die Spartaner führten. <sup>3)</sup> Und so wie Chryses, der Priester des Apollo Sminthius, bei dem Homer ein langes goldnes Szepter trägt, <sup>4)</sup> das ihm Pallas <sup>5)</sup> zur Unterstützung gegeben hat: <sup>6)</sup> so erscheint auch Tiresias dem Ulysses mit einem ähnlichen Szepter. Der Künstler, der unsern Marmor verfertigt hat, stellt ihn übrigens, so wie ihn Oedipus bei Sophokles fand, <sup>7)</sup> auf einem alten Stuhle sitzend vor, der auf unserm Denkmale von Stein gemacht ist, so wie der Thron des Tho-

1) Apolog. p. 458.

2) Il. A. XI. v. 48.

3) Pausan. l. 4. [c. 10.]

4) Il. A. I. v. 15. [Analecta, t. 2. p. 459.]

5) Callim. hymn. in Pallad. v. 127.

6) Apollod. l. 3. [c. 6. sect. 7. In diesen zwei Stellen bei Callimachus und Apollodorus ist von dem Szepter die Rede, daß Pallas dem Tiresias, und nicht dem Chryses, gegeben hat.]

7) OEdip. Tyr. v. 418.

Winckelmann. 8.

as, Königs der Insel Lemnos und Vaters der Hypermnestra, war.<sup>1)</sup> Als übrigens der blinde Tiresias erschien, steckte Ulysses sein Schwert wieder in die Scheide.

Ich kan bei dieser Gelegenheit nicht unbemerkt lassen, daß sich im Museo Capitolino eine Perma befindet, deren Kopf einen langen Bart und geschlossene Augen hat und die ich daher für eine Vorstellung des Tiresias halte.<sup>2)</sup>

Um uns aber von dem Marmor nicht weiter zu entfernen, bemerke ich nur noch, daß der berühmte Polignotus den Inhalt desselben zweimal zu Delphi an dem nämlichen Orte gemalt hat.<sup>3)</sup> Ich glaube, daß Ulysses beidemal in derselben Stellung, wie man ihn hier sieht, vorgestellt war, das heißt: mit dem Schwerte über dem Grabe, mit einem Fuße auf der Erde und mit dem andern etwas vorwärts geschritten und auf einem Steine ruhend, so daß sein Knie, auf welches er gestützt ist, sich beugt; und wenn er so vorgestellt war, so würde unser Marmor die oben angeführte Stelle im Pausanias sehr deutlich machen. Außerdem wurde der nämliche Gegenstand auch von Nicias auf einem Gemälde in Athen vorgestellt, welches daher Νεκρομαντεία hieß.<sup>4)</sup> Eine Statue, die unserm hier abgebildeten Ulysses sehr ähnlich ist, findet man in der Villa Borgbesse, jedoch ohne Schwert und Scheide, mit auf einem Schenkel ruhenden Händen.

Noch muß ich hier des Torso in der Villa des Hadrianus bei Tivoli erwähnen, welcher über dem

1) Apollon. Argonaut. l. 1. v. 667.

2) Mus. Capitol. t. 1. tav. 7.

3) Pausan. l. 10. [c. 28 et 29. G. d. R. 9 B. 3 R. 295]

4) Plin. l. 35. [c. 11. sect. 40.] n. 28.



Gewande mit einer Art von Netz bedeckt ist, welches demjenigen ähnlich sieht, das *Πόλλυς ἀγρονόμος* nennt, 1) womit eben diesem Autor zufolge die Figuren des *Tiresias*, so wie der andern Wahrsager und Seher umgeben waren; wiewohl *Hesychius* dieses Netz denen zuschreibt, welche die Orgnen des *Bakchus* feierten. 2)

## V.

[Numero 158.]

Auch die den *Ulysses* begleitenden Seeleute sieht man auf verschiedenen Steinen geschnitten, wie z. B. auf einem des *Stoschischen* Kabinets, hier unter Numero 158, wo einer von denen abgebildet ist, welche die Schläuche aufbanden, wovon folgende Geschichte in Kürze hieher gehört.

*Aiolus*, König der Insel *Lipari* und vermöge der ihm von *Jupiter* verliehenen Gewalt Herr aller Winde, gab dem *Ulysses*, der so sehr wünschte, mit glücklichem Winde nach *Ithaka* zurückzukehren, um ihn zu beruhigen, nicht nur den *Bephyrus* zum Lenker des Schiffes, sondern schloß ihm auch alle sturmerregenden Winde in Schläuche ein. 3) Da nun *Ulysses* durch diese Hülfe nach zehn Tagen *Ithaka* gegenüber angelangt, aber ganz ermüdet war, weil er beständig das Steuerruder gelenkt hatte, indem er keinem andern die Regierung des Schiffs anvertrauen wollte: so überfiel ihn der Schlaf. Seine Gefährten glaubten, daß in den Schläuchen große Schätze enthalten seien, welche *Aiolus* dem

1) L. 4. segm. 116.

2) Voc. *ἀγρονόμος*.3) *Diod. Sic. l. 5. [c. 7.]*

Ulysses geschenkt hätte. Sie eröffneten daher aus Neugier die Schläuche; allein dadurch entkamen die Winde aus ihren Gefängnissen; es entstand ein ungeheurer Sturm und das Schiff wurde von neuem weit von Ithaka zurückgeschleudert.<sup>1)</sup> Die Stellung des Seemanns auf unserm geschnittenen Steine ist daher wie die eines Menschen, der über einen unvermutheten Zufall erstaunt ist, und in dessen Gesicht man eine übermäßige Neugier gewahr wird. Die Haltung der Hand und das starre Auge sind einem Menschen eigen, der über etwas nachdenkt, was er nicht begreifen kann. Seine Kleidung, besonders die Kape, gleicht dem Anzuge unserer Seeleute, wenn man die Ärmel abrechnet. Die Kleidung hieß *διφθερα*, die Kape aber *επικρανον*, capitium oder cucullus, so wie diejenige, die sich in einer Spitze endigte, wiewohl in der Übersetzung des Pollux *επικρανον* für gleich mit cervical genommen wird.<sup>2)</sup>

## VI

[Numero 159.]

Auf der unter Numero 159 beigebrachten Vase, welche zu Nola gefunden wurde und sich izo im Besitze des Herrn Mengs, ersten Hofmalers des aller catholischsten Königs befindet, ist Ulysses abgebildet, wie er von der Pallas in einen runzligen, gebückten und zitternden Greis umgewandelt worden.

Als dieser nämlich das so lang und sehnlich gewünschte Ithaka endlich zu Gesicht bekommen, und

1) *Odüss.* K. X. v. 19. 55.

2) L. 1. segm. 70.

Wie ich eben gesagt habe, so sehr vom Schlafe verfallen worden, daß kein Schütteln ihn wieder aufzuwecken vermochte: wurde er von den phäacischen Seeleuten, die sein Schiff führten, mit allen Geschenken und Schätzen, die er mit sich genommen hatte, an's Ufer ausgesetzt. Als er endlich erwachte und sich so ganz allein und von aller menschlichen Hülfe entblößt sah an einem Gestade, das Pallas mit einem so dicken Nebel bedeckt hatte, daß er nicht erkennen konnte, in welcher Gegend er sich befände: so beklagte er sich über sein hartes Geschick, das nie müde würde, ihn zu verfolgen, und noch zo, nachdem es ihn zum Ziel seiner Wünsche geführt hätte, auf's neue wieder davon entfernte, um ihn nur desto mehr zu fränken. Hierauf erschien ihm Pallas, die ihm stets beigestanden, zerstreute den Nebel und ließ ihn sein Vaterland ganz in der Nähe sehen; <sup>1)</sup> zugleich aber berührte sie ihn mit einer Ruthe und verwandelte ihn dadurch in die Gestalt eines alten Mannes, mit einem schlechten zer-rissenen Gewande und einer Hirschhaut auf dem Leibe, einem Stabe in der Hand und einem Schnapsak auf dem Rücken. <sup>2)</sup>

An der über dem Gewande befestigten Haut sieht man noch den Hirschkopf; nur der lange Schwanz schickt sich nicht dazu, indem er bei diesen Thieren kurz ist. Daß man übrigens wirklich Hirschhäute über dem Leibe zu tragen pflegte, lernen wir aus einem von Suidas angeführten Epigramme; <sup>3)</sup> ja zu Delphi gab es sogar eine Statue des Apollo mit einer solchen Haut überzogen, <sup>4)</sup> und Pollux

<sup>1)</sup> Οδυσσ. N. XIII. v. 352.

<sup>2)</sup> Ibid. v. 429.

<sup>3)</sup> Suid. v. ἀμφιδόρυ.

<sup>4)</sup> Pausan. l. 10. [c. 13.]

neht ein aus solcher Haut verfertigtes Kleid εὐμα-  
πῖς. 1)

Unter der Haut blifen einige Streifen von der Rüstung hervor, um dadurch den Krieger anzudeuten; wie ihn den auch Polygnotus zu Delphi als einen mit einem Harnisch bewafneten Krieger gemalt hatte. 2) Ubrigens wird der Schnapsak auf unserm Gemälde nicht von Ulysses getragen, sondern von einem Alten, der auf der Gegenseite der Vase abgebildet ist.

Um aber wieder auf die Pallas zu kommen, so war ihre Absicht bei dieser Verwandlung, den Ulysses allen unfeñtlich zu machen, damit er mit eigenen Augen die Gewaltthätigkeiten sehen möchte, welche die Freier der Penelope in seinem Hause verübten, und damit er die deßwegen ersonnene Rache an ihnen nehmen könnte.

Der Künstler ist auf dieser Vase von der Erzählung des Homerus abgewichen; den statt daß Pallas den Ulysses mit einer Ruthe berührt, läßt er sie ihn durch einen Trank verwandeln und vermischt so zu sagen die von der Circe vorgenommene Verwandlung damit. Ich mag indessen die Beweggründe dieser Verbindung zweier verschiedenen Begebenheiten nicht untersuchen und setze alle Muthmaßungen, um des Künstlers Idee zu errathen, bei Seite. Nur so viel will ich anmerken, daß er vielleicht geglaubt hat, das Bild dadurch sñreicher zu machen, wenn er sich mehr als poetischen Maler, den als Copisten, zeigte: jedoch könnte es auch sein, daß er diese Fabel bei irgend einem Autor anders erzählt gefunden hätte.

1) L. 7. segm. 90.

2) Pausan. [l. 10. c. 26.]



Übrigens erinnere ich mich nicht, an irgend einer Figur der Pallas, außer an der gegenwärtigen, Armbänder bemerkt zu haben; und es scheint, daß man einen solchen Bierat für eine so ernste und von allem Puze weit entfernte Göttin nicht schicklich gehalten habe, der sich allenfalls für Bakchantinnen schifte, wie man in einem griechischen Epigramme des Agathias liest. <sup>1)</sup> Eben dieser Wink des griechischen Dichters diente mir zur Richtschnur bei der Betrachtung einer Bakchantin auf einem oben unter Numero 60 beigebrachten Basrelief, welche mir beim ersten Anblick ein wie eine Schlange und nach gewöhnlicher Form gemachtes Armband zu haben schien; deñ mit Hülfe der erwähnten Nachricht gelang es mir, zu unterscheiden, daß jenes, was die Gestalt einer Schlange hatte, eine wirkliche Schlange sei, die sich um den Arm gewunden hatte, gerade so wie Nonnus die Bakchantinnen beschreibt. <sup>2)</sup> Man muß indessen die Bakchantinnen oder Mänaden, das heißt: die von der bakchantischen Raserei ergriffenen Weiber von den übrigen unterscheiden, welche die Drogen oder die dem Bakchus zu Ehren angestellten Feste feierten; indem man diese wirklich auf vielen Vasen von gebräuntem Thone mit Armbändern abgebildet sieht.

Die Hirschhaut am Ulysses und das Gefäß, welches die Pallas in der Hand hält, erinnern mich an die Hirschhaut und an das zum Ausgießen des Weins bestimmte Gefäß, *περοχον*, gutturnium genant, in einem griechischen Epigramme, welche Nisonee, eine sehr schöne aber ausschweifende Frau, nachdem sie alles, was sie besaß, durchgebracht

1) [Analecta, t. 1. p. 421. t. 3. p. 43.] Suid. v. *περοχον*.

2) Dionysiac. l. 14. p. 263.

hatte, dem Priapus, als dem Richter der Schönheit, weihte. <sup>1)</sup>

## VII.

[Numero 160.]

Wenn ich nicht irre, so gehört auch das alte Gemälde, das ich nach einer colorirten Zeichnung des Franz Bartoli, die sich in der vaticanischen Bibliothek befindet, copirt und unter Numero 160 aufgeführt habe, zur Geschichte des Ulysses und stellt den Telemach und Pisiistratus, Nestors Sohn, nebst der Helena und zwei Frauen derselben vor.

Nachdem des Ulysses Sohn sich auf Befehl der Pallas auf die Reise begeben hatte, um etwas von seinem Vater zu erfahren, ging er zuerst zum Nestor. Da dieser ihm aber keine andere Nachricht als von der Abfahrt des Ulysses vom trojanischen Gestade geben konnte: so schickte er den Telemach nebst seinem oben erwähnten Sohne zum Menelaus nach Sparta, weil er glaubte, daß er von demselben neuere Nachrichten werde erhalten können. Als sie nun bei diesem Könige angekommen und die Unterredung auf den Ulysses gelenkt hatten, so preßte die bloße Erinnerung an ihn allen, vorzüglich aber dem Telemach, Thränen aus. Um nun den Geist des Jünglings, der durch dergleichen Gedanken so sehr in Traurigkeit versetzt worden, wieder aufzuheitern, wurde das Mittagsmahl bereitet, und um diesen Zweck desto sicherer zu erreichen, beschloß Helena, das Nepenthes <sup>2)</sup> unter den Wein zu

1) [Analecta, t. 1. p. 483.]

2) *Odüss. Δ. IV. v. 221.* [Diod. Sic. I. 1. sub fin.]

mischen, welches die Kraft hatte, alle Melancholie zu vertreiben, und alles, selbst die erst kürzlich verstorbenen Eltern, in Vergessenheit zu bringen. <sup>1)</sup> Dieses Nephthes aber war, wie man glaubt, nichts anderes, als was man gewöhnlich Opium nennt. <sup>2)</sup>

Die weibliche Figur auf unserm Gemälde, welche in der linken Hand ein Gefäß oder vielmehr einen Becher hält, mit der rechten aber eine Bewegung macht, als ob sie den vor ihr sitzenden Jüngling trösten wollte, scheint Helena zu sein, und zwar, wie auch Polygnotus sie gemalt hatte, von ihren beiden Sosen, Elektra und Panthailis, begleitet; <sup>3)</sup> wiewohl Diktys von Kreta sie Athra und Alymene nennt. <sup>4)</sup> Wirklich war auch dem kurz zuvor angeführten Apulejus zufolge der Becher das Merkmal, woran man die Figur der Helena erkannte. Helena trägt hier den Becher auf den Fingerspitzen, wie diejenigen zu thun pflegten, welche jemanden mit Anstand und Gratie wollten zu trinken reichen. <sup>5)</sup>

Dieses also angenommen, saß der Jüngling, mit welchem sie spricht, und der tief nachdenkend und das Kinn auf die Hand gestützt vorgestellt ist, kein anderer als Telemach sein, welchem Helena das unter den Wein gemischte Nephthes zu reichen im Begriffe ist; hinter ihr steht eine von den erwähnten Sosen mit einem Becken (λεβης) von weißer Farbe, d. i. von Silber, wie dasjenige war,

1) Ibid. v. 220.

2) [Schol. ad l.c.] edit. Glasgav. 1814.

3) Pausan. l. 10. [c. 25.]

4) [Auch Homer. Il. Γ. 143.]

5) Pollux, l. 6. segm. 95.

in welches Telemach Wasser gießen ließ, um der als Mentor verkleideten Pallas die Hände zu waschen,<sup>1)</sup> zu welchem Gebrauche das Becken gedient haben mag, welches die gedachte Bofe auf unserm Gemälde trägt. Die andere Bofe, die hinter Telemach steht, rührt die Schellentrommel, um ihn aufzumuntern. Der andere Jüngling, mit der Keule in der Hand, würde alsdann Pisistratus sein, den diese Art von Waffen pflegten die Helden, wenn sie nicht im Kriege, besonders wenn sie auf Reisen waren, zu tragen,<sup>2)</sup> wie ich schon oben bei Numero 97 bemerkt habe.

Telemachs Haupt ist mit einer rothen Binde oder einem Diadema umgeben; von welcher Farbe bei dem Statius auch diejenige Binde ist, welche das Haar des unter den Töchtern des Enkomides befindlichen verkleideten Achilles umgibt.<sup>3)</sup> Pisistratus hat keine Binde. Will man etwa nicht annehmen, daß der alte Maler diesen Unterschied zwischen den beiden Jünglingen, die doch beide Königsöhne waren, angebracht habe, um einen gewissen Contrast dadurch zu bewirken: so könnte es beim Telemach, als einzigem Sohn des Ulysses, die künftige Thronfolge im Königreiche von Ithaka andeuten, zum Unterschiede von Pisistratus, welcher, als der sechste und jüngste unter den Söhnen Nestors,<sup>4)</sup> keine Hofnung haben konnte, zum Besiz des Thrones von Pylos zu gelangen, da alle seine älteren Brüder noch am Leben waren.

Der Helena Gewand ist gelb, ihr Mantel oder

1) Odyss. A. I. v. 137.

2) Sophocl. OEd. Tyr. v. 830.

3) Achill. I. 1. v. 620.

4) Odyss. T. III. v. 315.



Schleier aber schillernd, die Binde unter der Brust feuerfarben, so wie die Binde, mit welcher Balthus bei Statius sein langes Gewand unter der Brust zugebunden hat, purpurfarben war.<sup>1)</sup> Die andere weibliche Figur, welche das Becken hält, hat ein grünes Unterkleid und einen violetten Mantel. Das Unterkleid der dritten weiblichen Figur ist meergrün und der Mantel bläulich. Telemachs Gewand ist gelb, das des Pisistratus aber roth.

Um aber wieder auf das Nerepthes zu kommen; welches Helena dem Telemach darreicht; so gibt mir diese Mischung Gelegenheit, eine Vermuthung in Ansehung der berühmten Musaik von Palestrina zu wagen, deren Erklärung auf verschiedene Art schon versucht worden ist, ohne daß man meiner Meinung nach den wahren Inhalt derselben bis izo gefunden hat. Die vornehmste Meinung ist bis dahin immer noch gewesen, daß darauf die Ankunft Alexanders des Großen in Aegypten vorgestellt sei, welches aber dem Herrn Abbe Barthelémy unzulänglich geschienen hat, darum er vielmehr glaubt, den Kaiser Hadrianus auf seiner Reise in diesem Lande darauf zu sehen, ohngeachtet Plinius uns berichtet, daß der Dictator Sylla die erste in Italien gesehene Musaik im Tempel der Fortuna zu Bräneste habe verfertigen lassen, unter dessen Trümmern dasjenige, wovon hier die Rede ist, gefunden worden.<sup>2)</sup>

Dem von mir aufgestellten Grundsatz gemäß, daß nämlich, bis auf diejenigen Kunstwerke, welche den Kaisern zu Ehren verfertigt wurden, der Inhalt der übrigen Denkmale der Kunst aus der Mythologie und der heroischen Geschichte, oder aus dem

1) Theb. l. 7. v. 654.

2) [Man sehe G. d. K. 11 B. 1 K. 6 — 85.]

Homerus genommen sei, bin ich nun hier verschiedener Meinung und schränke folglich meine Bemerkungen über diese Musaik innerhalb der Gränzen der Fabel ein.

Auch ich gebe es zu und halte es für ausgemacht, daß die Scene dessen, was auf diesem Denkmale vorgestellt ist, in Aegypten sei, wie dieses offenbar aus mehreren Thieren erhellet, welche bloß diesem Lande eigen sind. Wenn ich nun bedenke, daß die Reise des Menelaus und der Helena nach Aegypten die einzige dort vorgefallene Begebenheit ist, die Homerus erzählt: so finde ich dieses auf die Musaik von Palestrina sehr anwendbar. Und wirklich, wenn man dieselbe mit dem Trauerspiele des Euripides, Helena betitelt, vergleicht, als worin dieselbe Begebenheit mit Erdichtungen ausgeschmückt ist: so scheint es mir, daß dieser Gegenstand Verbindung mit demjenigen habe, welcher auf der Musaik abgebildet ist.

Ein Umstand, den niemand genau bemerkt hat, und der auch beim ersten Anblitz unbedeutend ist, scheint meiner Muthmaßung noch mehr Gewicht zu geben. Dieses ist nämlich ein Gefäß (*simpulum*) in der rechten Hand der weiblichen Figur, die hinter dem Haupt oder Anführer der Krieger steht; was ich am Orte selbst mehrmal untersucht habe. Dieses Gefäß mit einem langen Stiele, womit man den gemischten Wein in den Becher füllte, hat der Abbe Barthelémy für ein Diadema angesehen.<sup>1)</sup> Da nun das Weib die Hauptfigur der Musaik ist: so möchte ich glauben, daß es Polydamna, die Tochter des ägyptischen Königs Proteus, sei, welche dem von mir angenommenen Menelaus das Repenthes reicht, indem sie es aus dem Gefäße in

1) Explicat. de la Mosaiq. de Palestr. p. 20.

Das Horn gießt, welches er in der Hand hält, um daraus zu trinken. So reimt es sich auch mit Homerus, wenn er die Helena erzählen läßt, daß sie von derselben Polydamna das Neuenthes erhalten habe, wie oben schon bemerkt worden ist.

Was das übrige in der Composition der Musaik betrifft, so muß man es aus dem Euripides erklären. Indem dieser Dichter, wie ich schon gesagt habe, die homerische Fabel mit andern Fiktionen erweitert, läßt er die Helena nicht von Paris entführt, sondern von der Juno nach Aegypten versetzt auftreten, wo sie, um deren Liebhaber zu täuschen, an ihre Stelle das aus Luft geformte Bildniß legte, welches dieser trojanische Prinz auch wirklich für die wahre Gemahlin des Menelaus hielt. Als nun der König von Sparta nach der Einnahme Trojas wieder zu Schiffe gegangen war, wurde er wider seinen Willen durch einen Sturm nach der Insel Pharos in Aegypten verschlagen, wo sich ihm die wahre Helena zu erkennen gab, und ihm den Betrug der Juno bekant machte, worauf die falsche Helena verschwand. Beide dachten nunmehr auf Mittel, wie Helena, die von Theoklymenus, des Proteus Sohn und Nachfolger, zur Ehe begehrt war, entfliehen könnte. Zu dem Ende gab Menelaus, den der König von Aegypten nicht kannte, vor, er sei gekommen, um der Helena die Nachricht von dem Schiffsbruche und dem Tode ihres Gemahls zu überbringen. Sie willigte hierauf dem Scheine nach in des Theoklymenus Begehren, verlangte aber ein Schiff, um der Gewohnheit der Griechen gemäß dem Menelaus auf der Höhe des Meers die letzte Ehre zu erweisen. Dieses erhielt sie auch und so segelte sie ab.

Der König von Aegypten war voller Freuden, daß er das Widerstreben, welches ihm Helena bis da-

hin gezeigt hatte, zu überwinden gewußt, und befahl, während er ihre Rückkehr erwartete, seinen Unterthanen, das nahe Vermählungsfest mit Saugen, Hymnen und Hochzeitliedern im voraus zu feiern.<sup>1)</sup> Allein Helena war bereits mit dem Menelaus entflohen, um nie wieder zurückzukehren.

Nachdem ich nun kürzlich den Inhalt des erwähnten Trauerspiels des Euripides angegeben habe: so komme ich nun auf die Anwendung. Man erblickt auf der Musait eine weibliche Figur, welche am Fuße eines Gebäudes sitzt, das ein kleiner Tempel zu sein scheint. Dieses kann Helena sein, wie sie an das Grabmal des ägyptischen Königs Proteus gegangen ist, um sich den Verfolgungen des sie liebenden Theoklymenus zu entziehen.<sup>2)</sup> Unter diesem Gebäude sind vier Figuren, welche etwas Viereckiges und Länglichtes auf den Schultern tragen, wodurch des Menelaus Bette angedeutet sein kann, und zwar mit allem Rechte: denn in demselben Trauerspiele sagt Helena zum Theoklymenus, die griechischen Gebräuche erforderten, daß man, wenn denen, die auf dem Meere umgekommen wären, die letzte Ehre auf diesem Element zu erweisen sei; dabei eben so verfahren müsse, wie bei der Beerdigung der Verstorbenen, und daß man zu dem Ende ein solches Bette mit auf das Schif zu nehmen habe.<sup>3)</sup> Dem zufolge können die Figuren, welche mit Lauten neben dem Sarge hergehen, ägyptische Priester sein, welche auf Befehl des Königs das besagte Bette bis an das Gestade begleiten; das Schif aber würde eben dasjenige sein, auf welchem Helena entfloh. Die Figuren endlich, welche in der Laube durch

1) Eurip. Helen. v. 1451.

2) Ibid. v. 64. 535.

3) Ibid. v. 1277.



Trinken und Saitenspiel ihre Freude ausdrücken, kan man für jene halten, welche die zwischen Helena und Theoklymenus zu vollziehende Vermählung schon im Voraus feierten. Ich schmeichle mir indessen nicht, die Leser von dieser meiner Erklärung überführt zu haben: den sie ist, wie gesagt, eine bloße Muthmaßung, die mir aber doch wahrscheinlicher und lehrreicher vorkommt, als jene von der Reise Alexanders in Aegypten. Ich kan daher auch nicht unterlassen, die wahre Lesart eines griechischen Wortes, das auf der erwähnten Musaik unter dem andern Worte CATPOC, Eideze, steht, und welches man bis izo noch nicht verstanden hat, hier anzugeben. Wenn man dieses Wort genau untersucht, so ist es geschrieben: ΠΗΧΤΑΙΟC, und ist das Adjectivum von ΠΗΧΥC, welches ein Maß von anderthalb Fuß bedeutet; so daß also diese Eideze anderthalb Fuß lang ist.

## VIII.

[Numero 161.]

Mit dem Ulysses und seiner Wiederkehr nach Ithaka endigt sich, dem Philosophen Proklus zufolge das, was man den mythischen Zirkel, κυκλος μυθικός, <sup>1)</sup> d. h. das fabelhafte Zeitalter, nennt; und das Denkmal von gebräutem Thone, das ich unter Numero 161 beibringe, im Cabinet des Collegii Romani, stellt die Erkennung dieses Helden vor, als er nach vielen Jahren sein theures Vaterland Ithaka wieder fand.

Er war kaum in diese Insel zurückgekehrt, so erkannte ihn seine Säugamme Euryclea, welche bei

1) Chrestomath. ap. Phot. Biblioth. p. 521.

dem Fußwaschen, welches üblich war, wenn Fremde ankamen, die Wunde am Fuß entdeckte. Da sie nun von Vergnügen und Furcht zugleich überfallen wurde und die Hände daher etwas losließ, so glitschte ihr der Fuß des Ulysses aus der Hand, welcher beim Herabfallen mit solcher Gewalt an das Wassergefäß stieß, daß er selbes umwarf. Sie sagte hierauf zu ihm: „du bist der wahre Ulysses; ich habe dich „nicht eher erkannt, als bis ich deine Füße berührt „und gesehen habe.“ Bei diesen Worten hielt ihr Ulysses den Mund mit der Hand zu, damit sie seine Ankunft nicht verrathen möchte. <sup>1)</sup> Hinter ihm steht sein Säuhirt Eumäus, der aus den letzten Büchern der Odyssee bekannt ist. Man könnte hier, wiewohl Ulysses keine Schuhe an hat, das griechische Sprichwort anwenden: Δεξιόν εἰς ὑποδήμα, ἀριστερόν εἰς πονοπίτρον, den rechten Fuß im Schuhe, den linken im Waschbeken, welches man von denen gebrauchte, die sich in die Zeitumstände zu schiken wußten.

Denselben Gegenstand sieht man, nur mit einiger Verschiedenheit, auf einer alten PASTE und auf einem geschnittenen Steine im stossischen Kabinet vorgestellt. <sup>2)</sup>

1) [Odüss. T. XIX. v. 392. 480.]

2) [3 Kl. 4 Abth. 362 — 363 Num.]

## Vier und dreissigstes Kapitel.

---

### Ein unbekantes Denkmal.

[Numero 162.]

Das letzte Denkmal dieses zweiten Theils unter Numero 162 ist ein Bruchstück, dessen Figuren ohngefähr dieselbe GröÙe haben, wie sie hier vorgestellt sind. Es befindet sich unter andern schon von Ficoroni <sup>1)</sup> bekant gemachten Kunstwerken; ist aber nach einer sehr fehlerhaften Zeichnung gestochen worden, wo weder an der Hauptfigur das Diadema, noch der Panzer, noch die Streifen, welche von den Schultern herunterfallen, bemerkt sind. Oben erwähnter Altertumsforscher glaubt übrigens, an einem der drei Köpfe einige Ähnlichkeit mit dem Kopfe des Sokrates wahrzunehmen und überredet sich daher, daß auf diesem Marmor eine Unterredung zwischen Philosophen abgebildet sei.

Das von mir hier beigebrachte Kupfer ist nach einer Zeichnung des Malers Peter Leo Ghizzi, die sich in der vaticanischen Bibliothek befindet, gemacht. Ich habe sie hier aus keinem andern Grunde von neuem aufgestellt, als um zu beweisen, daß man noch auf durchaus unbekante Gegenstände stoßen kan, zu deren Erklärung man gar keine Hofnung hat.

Übrigens ist in der Figur mit dem Diadema irgend ein kriegerischer Held abgebildet und der auf-

1) Maschere.

merksame Blick in allen drei Figuren zeigt gewiß irgend eine wichtige Begebenheit an, deren Andenken sich indessen vielleicht nebst dem genauern Berichte von so vielen andern ehemals berühmten Vorfällen verloren hat. Wie viel sind nicht von Simonides, Euphorion und Theokritus die Aleaden und Skopaden besungen worden! Personen aus den zwei reichsten und mächtigsten Familien in Thessalien, welche auf vielen nah gelegenen Inseln herrschten, wie aus dem Herodotus, Aristoteles und Diodorus von Sicilien erhellet; und wie wenige Nachrichten haben wir übrigens von ihnen! <sup>1)</sup> Was die Skopaden betrifft, so haben die Scribenten bloß ihres Palastes Erwähnung gethan, in dessen Trümmern der Dichter Simonides beinahe durch ein Wunder sein Leben rettete. <sup>2)</sup>

Man findet übrigens auch Münzen vom Könige Phintias, <sup>3)</sup> von dem wir aber nichts weiter als den Namen wissen, <sup>4)</sup> und doch glaubt man, daß diese Münzen in Sicilien geschlagen seien.

<sup>1)</sup> Conf. Casaubon. lect. Theocrit. c. 17.

<sup>2)</sup> Quintil. l. XI. [c. 2. n. 11 — 14.]

<sup>3)</sup> Beger. spicileg. antiq. p. 3.

<sup>4)</sup> Bentley's dissert. upon the epist. of Phalar. p. 98.



## D r i t t e r   T h e i l .

# Griechische und römische Geschichte.

---

## E r s t e s   K a p i t e l .

---

### S a r d a n a p a l u s .

[Numero 163.]

Der dritte Theil dieses Werkes, der aus einer Sammlung von Denkmälern besteht, die auf die alte, von Fabeln gereinigte Geschichte Bezug haben und größtentheils aus Bildnissen berühmter Personen bestehen, fängt mit einer Statue unter Numero 163 an, wo am Saume des Gewandes der Name CAPΔΑ-ΝΑΠΑΛΛΟC eingegraben ist.<sup>1)</sup>

Diese Statue von ganz vorzüglicher Arbeit wurde im Monate April des Jahrs 1765. fast ganz unverfehrt auf einem Weinberge bei Frascati nebst vier andern weiblichen Statuen gefunden, die eine Stellung haben, welche anzeigt, daß sie Körbe auf dem Kopfe trugen, nach Art der Karnatiden.

Lange Zeit hindurch ist diese Statue der Gegenstand von mancherlei Urtheilen und Muthmaßungen gewesen, von denen man bis izo noch keiner einzigen den Vorzug oder besondern Beifall gegeben hat. Einige haben behauptet, den König Sardanapalus

1) [Man sehe den 6 Band, S. 383.]

von Assyrien, der wegen seiner Schwelgerei und Weichlichkeit so viel verschrieen und getadelt ist, darin zu erkennen; und da diese Statue, wie ich schon bemerkt habe, samt den erwähnten Karyatiden an einem und demselben Ort entdeckt worden ist: so haben sie sich eingebildet, die Künstler hätten diesen König so vorgestellt, wie er von sinnlichen Vergnügungen berauscht unter seinen Weibern ermattet sei.

Anderer dagegen, welche sich an dasjenige erinnern, was Herodotus <sup>1)</sup> von diesem Sardanapalus erzählt, daß derselbe nämlich, in den Vergnügungen versunken und als Frau verkleidet, sich täglich habe den Bart scheeren lassen, haben nicht gewußt, wie sie es anfangen sollten, um unsere Statue mit dem langen und ehrwürdigen Barte hiemit zu reimen, da derselbe ihr eher das Ansehen eines Plato gibt. Und in der That gleicht dieser Kopf in allen Stücken außerordentlich einer Herma, die man für das Bildniß dieses Philosophen hielt und welche aus Rom nach Sicilien gebracht worden ist; so wie auch einer andern Herma, die einer dritten von vorzüglicher Kunst im Palaste Farnese so sehr ähnlich sieht, daß man die eine für die andere nehmen könnte. Wegen dieser großen Ähnlichkeit haben daher diejenigen, die an dem Barte keinen Anstoß nahmen, geglaubt, daß alle diese Hermen lauter Abbildungen des Sardanapalus wären; welches mich an das erinnert, was Euripides den Menelaus sagen läßt, als dieser eine zweite Helena in Aegypten fand:

Τὸ σὺν ὁμοίον, τὸ δὲ σάφεος μ' ἀποσέβει. <sup>2)</sup>

„Ähnlich ist die Figur, aber die Wahrheit verbirgt sich mir.“

1) [Dieser sagt nirgends etwas der Art von ihm, wohl aber Justinus.]

2) Hel. v. 583.

Einige von der andern Partei aber, welche den Plato in dieser Figur abgebildet glaubten, wollten sich überreden, daß der Name Sardapalus darauf eingegraben worden, um diesen Weltweisen zu verspotten, so daß er dadurch wegen des delicates Lebens, das er führte, der Schwelgerei beschuldigt (wie ihm den auch schon Diogenes Vorwürfe deswegen machte) und eben so mit diesem assyrischen Könige verglichen worden sei, wie Julius Cäsar von Tertullianus *mollior Sardapalo* genant wird.<sup>1)</sup>

Wenn man beide Meinungen untersucht, so ist man weder zur Annahme der einen, noch der andern sonderlich geneigt. Den die erstern finden an der Statue gerade das Gegentheil von dem, was Herodotus,<sup>2)</sup> Ktesias und die bei ihnen angeführten Geschichtschreiber von Sardapalus erzählen. Die Meinung der andern wird durch die hohe Ehrfurcht widerlegt, welche man in allen Jahrhunderten für das Andenken und die Lehre des Plato hatte; und wenn gleich die Aristoteliker sein Ansehen zu verkleinern suchten, so ist es doch nicht wahrscheinlich, daß sie ihn der Verspottung aussetzen suchten, besonders in einer Statue, an welcher man allen möglichen Ernst und Anstand wahrnimmt.

Überdies kömmt auch die Binde um das Haupt, welche die ganze Form eines Diadema oder einer königlichen Hauptbinde hat, dem Plato gar nicht zu; sondern deutet vielmehr eine Person von höherem Range an.

Es gibt indessen noch eine dritte Partei, zu deren Gunsten sich nicht zu verachtende Zeugnisse aufstellen lassen, welche dieser Statue den Namen des Sar-

1) De pall. c. 4. p. 21.

2) [Justinus.]

danapalus retten, aber doch nicht desjenigen Sardanapalus, dessen Schwelgerei zum Sprichwort geworden ist. Suidas hat nämlich aus der persischen Geschichte des Philosophen Kallisthenes, Schüler von Aristoteles und Begleiter Alexanders des Großen auf seinen Feldzügen, gemeldet, daß zwei assyrische Könige gewesen, die beide den Namen Sardanapalus geführt hätten, von denen der eine ein Schwelger, der andere aber ein weiser und tapferer König war. Wirklich ist auch der Sardanapalus, dessen der von Eusebius in seiner Chronik angeführte Kistor Erwähnung thut, nicht derjenige, von welchem Herodotus, Ktesias und Diodorus sprechen; sondern jener hat vielleicht viel früher gelebt: den nach demselben regirten noch mehrere andere Könige, da hingegen der andere so berühmte der letzte scheint gewesen zu sein. Auch starb Sardanapalus, von welchem Kitararchus in der Geschichte Alexanders redet, <sup>1)</sup> vor Alter, nachdem er vom Throne gestossen war; dagegen es bekant genug ist, daß der andere, mehr berühmte sich in seinem Palast verbrannte, den er selbst angezündet hatte. Ja, was noch mehr ist, ein gelehrter Akademiker in Frankreich hat es unternommen, zu erweisen, daß es drei Könige in Assyrien unter diesem Namen gegeben habe. <sup>2)</sup>

Ich lasse mich indessen nicht in die kritische und chronologische Untersuchung über das Zeitalter dieser Sardanapale ein; sondern begnüge mich, die Quellen anzuzeigen, aus welchen man eine vernünftige Meinung in Ansehung des Namens Sardanapalus, von dem hier die Rede ist, schöpfen und woher man diesen Namen mit unserer Statue ver-

1) Athen. l. 12. [c. 7. n. 39.]

2) Fréret essay sur l'hist. des Assyriens. p. 371.



einigen fañ. Hätte der Bildhauer jenen berühmtesten Sardanapalus vorstellen wollen: so ist es wahrscheinlich, daß er sich würde nach der Idee gerichtet haben, nach welcher die Statue dieses Königs zu Anchiale, einer Stadt in Cilicien, die Sardanapalus erbaut hatte, vorgestellt war, an welcher nämlich die Finger eine Lage hatten, als wollte er damit schnalzen. <sup>1)</sup>

Selbst aus der Schreibung des Namens auf dieser Statue, welcher durch ein doppeltes A, statt eines einfachen, wie man ihn sonst zu schreiben pflegt, ausgedrückt ist, könnte man vielleicht schließen, daß der Künstler dadurch einen von jenem berühmtesten verschiedenen Sardanapalus habe andeuten wollen. Da man indessen eben diesen doppelten Buchstaben in den Benennungen anderer Dinge und Personen antrifft, <sup>2)</sup> so will ich nichts weiter darüber sagen. Man findet z. B. auf einer seltenen Münze von Erz der Stadt Magnesia das Wort ΠΟΛΙΣ geschrieben ΠΟΛΛΙΣ; die von Philoktetes in Lucanien gegründete Stadt wird *Petilia* und *Petillia* geschrieben. <sup>3)</sup> Eben so schrieb man auch den Namen der Cybele Κυβελλα und Κυβελις. <sup>4)</sup> Den

1) Strab. l. 14. [c. 4. §. 9.] Plutarch. de fortit. Alex. [orat.] 2. p. 599. [t. 7. p. 327 — 328. edit. Reisk. Conf. ib. p. 307. Arrian. de expedit. Alex. M. l. 2. sect. 5. Appian. de reb. Pun. l. 8. c. 66. Athenäus und Strabo sagen indessen, daß Sardanapalus in dieser Stellung erhobene Arbeit (τυπος λιδινος), und keine Statue gewesen sei.]

2) Gruter. inscript. p. 206. n. 1. p. 380. n. 5. p. 672. n. 1. p. 690. n. 5. [Auch bei Herodot (l. 2. c. 150.) steht nun im Texte Σαρδαναπαλλος.]

3) Emmendat. ad Virg. Æn. l. 3. v. 402.

4) Lucian. judic. vocab. c. 7.

Namen Achilles schreibt Homer bald mit einem doppelten A, bald mit einem einfachen, <sup>1)</sup> und eben dieses bemerkt man auch am Namen eines Königs von Syrakus, der Polis hieß. <sup>2)</sup> Der Name des Dictators Sylla ist auf einigen Münzen bald Sylla bald Sylva geschrieben. <sup>3)</sup> Eben so wenig läßt sich aus der Form der Buchstaben auf die Zeit schließen, in welcher diese Statue verfertigt sein könnte, indem die runde Gestalt des Sigma, welche nach der Behauptung vieler Gelehrten sich bis auf die Zeiten des Domitianus auf öffentlichen Denkmalen nicht finden soll, schon auf einigen Münzen der Seleuciden vorkommt, wie der Vater Baciardi erwiesen hat. <sup>4)</sup> Zwei andere Buchstaben, nämlich Δ und Λ, an welchen ein längerer Strich hervorragt, dergleichen man auf den Marmorn vor den Zeiten der Antonine nicht wahrzunehmen pflegt, sieht man mit der nämlichen Verlängerung in den alten herculanischen Büchern: <sup>5)</sup> und folglich ist diese Form älter als man vor der Entdeckung besagter Bücher geglaubt hat.

1) Eustath. in Iλ. A. I. p. 14.

2) Pollux, l. 6. segm. 16.

3) Spanhem. de præstant. num. t. 1. p. 22.

4) Monum. Peloponnesia, t. 1. p. 33.

5) [2 Band, S. 13 — 14.]

## Zweites Kapitel.

### Die Herafliden.

[Numero 164.]

Der folgende Gegenstand unter Numero 164 ist auf einem geschnittenen Steine des stoschischen Kabinets <sup>1)</sup> vorgestellt und man sieht ihn mehrmal in dergleichen Arbeiten. Es erscheinen darauf zur Rechten zwei, nackte Krieger, wie die Helden vorgestellt zu werden pflegen; d. h. mit keiner andern Rüstung als mit dem Schilde und Helme. Zur Linken steht ein anderer Held, aber in voller Rüstung und jünger als die zur Rechten befindlichen. In der Mitte zwischen denselben sieht man auf der Erde ein Gefäß mit einem engen Halse, nach welchem sich einer der Krieger hinneigt, als wollte er die Hand hineinstecken. Da Beger <sup>2)</sup> und Gori <sup>3)</sup> auf andern geschnittenen Steinen, wo derselbe Gegenstand abgebildet ist, außer den drei Figuren noch eine Säule bemerkten: glaubten sie, daß hier Achilles vorgestellt sei, wie er die Asche des Patroklos in ein Gefäß thut, um dasselbe hernach auf die Säule zu setzen, welche sie für eine Begräbnissäule ansahen. Aber der Inhalt dieses geschnittenen Steines betrifft eine weit denkwürdigere Begebenheit, die nicht aus dem mythischen Zeitalter, sondern aus der Geschichte der

1) [2 Kl. 3 Abth. 966 Nam.]

2) Thes. Palat.

3) Mus. Flor. t. 2. tab. 29. n. 2 — 3.

ältesten Zeiten Griechenlands hergenommen ist, und zwar so wie Pausanias <sup>1)</sup> und Polyänus <sup>2)</sup> sie erzählen.

Ehe ich hier den Inhalt selbst angebe, erinnere sich der Leser an die zwei vergeblichen Versuche, welche die Herakliden oder Abkömmlinge des Herkules machten, um sich wieder in den Besitz der Königreiche von Argos und Mycenä zu setzen, von welchen Herkules ausgeschlossen worden, weil dessen Vater Amphitryon seinen Schwiegervater Elektryon, wiewohl nicht mit Vorsatz, getödet hatte. Amphitryon sah sich deswegen genöthigt, die Flucht zu ergreifen; worauf sich Etheneus, Elektryons Bruder, der Staaten des geflüchteten Neffen bemächtigte und sie seinem Sohne Eurystheus gab. Da dieser hierauf die Söhne des Herkules verfolgte, und sie nirgends, als bei den Atheniensern einen Zufluchtsort fanden, und Beistand erhielten: so brachten sie endlich ein Heer zusammen, und fingen nun unter der Anführung des Polaus, Enkel des Herkules, ferner des Hylus, Sohn des Herkules, und endlich des Theseus, Königs von Athen, einen förmlichen Krieg gegen den Eurystheus selbst an, in welchem das Glük ihnen auch so günstig war, daß sie ihren Feind überwandten. Dieser glükliche Erfolg der Waffen machte nunmehr die Herakliden zu Herren vom größten Theil des Peloponneses. Da indessen die Pest überall wüthete, so fragten sie das Orakel um Rath und erhielten zur Antwort, daß nur ein Mittel sei, um dem Sterben und der Verwüstung dieser Pest Einhalt zu thun, nämlich zurückzuziehen und die ganze Eroberung aufzugeben. Nach Verlauf von drei Jahren lehrte Pol-

1) L. 4. [c. 3.]

2) Stratag. l. 1. c. 6.



Ius von neuem mit einer bewafneten Macht zurück und schlug dem Atreus, Könige von Argos und Mycenä, Agamemnons Vater, vor, den Streit über den Besiz seiner Staaten durch einen Zweikampf zu entscheiden, zu welchem er in eigener Person sich erbot und darin sein Leben verlor. Der angreifende Theil hatte hierbei versprochen, daß er, im Falle der Kämpfer von seiner Seite überwunden würde, in einem Zeitraume von hundert Jahren den Besiz der Staaten, über welche gestritten wurde, nicht wieder fordern wollte. Da nun dieser Fall wirklich bei den Herakliden eintrat: so zogen sie ab und erfüllten die Bedingung redlich. Sobald aber dieser Zeitraum abgelaufen war, versuchten sie ihr Glück auf's neue, die besagten Staaten zu erobern, und ihr Unternehmen hatte auch den besten Erfolg. Sie bemächtigten sich der Königreiche Argos, Mycenä, Lacedämon, und vertheilten die drei Hauptstädte unter sich. Diese Herakliden waren Kresphontes und Temenus, Söhne des Aristomachus und Urenkel des Herkules, nebst den Söhnen ihres [gleich im Anfang der Unternehmung] verstorbenen Bruders Aristodemus, Eurysthenes und Prokles, welche hier ihren Vater vorstellten. Die heraklidischen Eroberer kamen nun dahin überein, daß ein jeder sein Theil durch das Loos ziehen sollte. Kresphontes, als der älteste unter den Brüdern, ging nun hin, und besorgte die Loostäfelchen. Da er sein Augenmerk auf Mycenä, welches das fruchtbarste unter den drei Ländern war, gerichtet hatte: so bediente er sich einer List, um seine Absicht zu erreichen. Er setzte nämlich fest, daß derjenige, dessen Loostäfelchen zuerst aus dem Wasser wieder hervorkommen würde, Mycenä erhalten sollte. Zu dem Ende ließ er die Loostäfelchen von verschiedener Materie verfertigen. Diejenigen, welche für ihn selbst und für seinen Bruder bestimmt waren, wur-

den aus Thon geformt, der im Ofen gebräut war; die übrigen hingegen waren blos an der Sonne getrocknet. Hierauf wurden sie alle in ein mit Wasser angefülltes Gefäß geworfen. Natürlich wurden die letztern bald vom Wasser aufgelöst; die erstern hingegen kamen empor [?] und so glückte dem Kresphontes seine List. Er blieb der erste und nahm sogleich von Mycenä Besitz; Temenus erhielt Argos, und ihre beiden Neffen bekamen Lacedämon. Auf solche an der Sonne getrocknete Loostäfelchen spielt Sophokles an in seinem Trauerspiele *Ajag*.

Dem zufolge würde die erste Figur, welche die Hand in das Gefäß stecken will, Kresphontes, die andere sein Bruder Temenus, die dritte jugendliche in voller Rüstung aber ihr älterer Neffe sein. An letzterer Figur bemerkt man das Gewand, welches die Alten unter dem Panzer trugen, und das von Linnen war. Die Säule, welche man auf andern geschnittenen Steinen,<sup>1)</sup> wo eben dieser Gegenstand vorgestellt ist, erblickt, könnte entweder andeuten, daß dieses Ziehen des Looses beim Grabmale des gedachten Aristodemus geschehen sei, oder auch, daß derselbe schon todt war, als seine Brüder und Söhne dieses Geschäft vornahmen.

Das Gefäß, in welches die Loostäfelchen geworfen wurden und das bei den Griechen und Hebräern *καλπη* hieß,<sup>2)</sup> hatte einen engen Hals, wie das hier vorgestellte, damit man nicht hineinschauen konnte, und war gerade so, wie es in einem von Athenäus aufbewahrten Räthsel beschrieben ist.<sup>3)</sup>

1) [Gori Mus. Flor. t. 2. tab. 29. n. 2 — 3.]

2) Bochart. hieroz. part. 2. l. 2. c. 54. p. 656. Ejusd. Phal. et. Can. p. 615.

3) L. 10. [c. 18. n. 71.]

## D r i t t e s   K a p i t e l .

---

### Chilo.

[Numero 165.]

Von dem Bruchstücke einer Musaik unter Numero 165 befindet sich eine colorirte Zeichnung unter denjenigen, welche von dem verstorbenen Marchese Cayroni gesammelt worden, und 130 in der vaticanischen Bibliothek sind. Die Musaik selbst gehörte dem Herrn Bianchini.<sup>1)</sup>

Der berühmte Spruch: ΓΝΩΘΙ CATTON, Kenne dich selbst, den man noch ganz darauf liest, ist von den meisten Alten dem Chilo von Lacedämon beigelegt worden,<sup>2)</sup> welcher bekäntlich einer von den sieben

1) [Sie ist nunmehr zu Verona in der Kapitelsbibliothek der Domkirche. Zu Anfang des vorigen Jahrhunderts wurde sie am Aventino in Rom ausgegraben an einer Stelle, wo wahrscheinlich, wie andere sehr schätzbare Kunstwerke, die man dort fand, vermuthen lassen, die Bibliothek des Pollio gestanden hat, welche durch ihre Porträte berühmter Männer so ausgezeichnet war. Visconti (Iconogr. ancienne pl. 11.) gibt die Abbildung nach dem Originale.]

2) [Man glaubte, daß er diesen Spruch, den man auch im Tempel zu Delphi las, gewählt habe, als derselbe vom Orakel ertheilt worden. (Diog. Laërt. I. 40. Stob. serm. 21.) Cicero macht von demselben eine in seinem Charakter liegende Anwendung: *Et illud γνῶθι σεαυτὸν noli putare ad arrogantiam minuendam solum esse dictum, verum etiam ut bona nostra norimus. Ad Q. Frat. III. 6.]*

Weisen Griechenlands war.<sup>1)</sup> Man fañ folglich den auf dieser Musait abgebildeten Kopf, neben welchem jener Spruch befindlich ist, für das Bildniß des gedachten Weisen halten. Von den Bildnissen der sieben Weisen überhaupt ist uns keines bekant als das des Thales in Marmor, welches aber nicht mehr in Rom befindlich ist,<sup>2)</sup> und das des Solon ebenfalls in Marmor, welches sich in der Galerie des Großherzogs von Toscana befindet;<sup>3)</sup> endlich das des Pittakus, welches von einer Münze genommen ist.<sup>4)</sup> Diese Seltenheit ist es gerade, welche das gegenwärtige Bruchstück erhöht.

1) [Unter einem Bildnisse desselben (Diog. Laërt. I. 73.) laß man: „Er war durch seinen Verstand der Erste „unter den sieben Weisen.“ Um 556 vor Christi Geburt, war er erster Ephorus zu Sparta und verschied zu Olympia, wie Thales, in den Armen seines Sohnes, der im Faustkampf den Sieg davon getragen hatte.]

2) [Es war unächt; aber die schöne Doppelherme, die im Jahre 1780 zu Tivoli ausgegraben worden, stellt sehr wahrscheinlich Thales und Bias vor. (Visconti l. c. pl. 10.)]

3) [Von Visconti (l. c. pl. 10.) zum erstenmal in Kupfer bekant gemacht.]

4) [Die sich im Münzkabinet zu Paris befindet und auf der Rehrseite den Alkäus enthält. (Visc. l. c. pl. 3 et 11.) Eine Marmorbüste Perianthers nebst Bruchstücken der Büsten des Thales, Pittakos, Solon, Kleobulos und der angeführten Doppelherme des Bias und Thales wurden 1780 gleichfalls in den Ruinen des Landhauses von Cassius zu Tivoli aufgefunden. (Visc. l. c.)]



## Viertes Kapitel.

### Phryno, der Feind des Pittakus.

[Numero, 166.]

Es scheint mir, daß in der Figur mit einem Neze umgeben auf einer alten Platte des schon mehrmal gepriesenen Herrn Christian Dehn, unter Numero 166, der vom Pittakus, einem der sieben Weisen Griechenlands, auf diese Art besiegte Phryno abgebildet sei. Als nämlich beide über einen Zweikampf einig geworden, um den Streit über das Vorgebirg Sigeum unter sich auszumachen: so bediente sich Pittakus der List, während des Kampfes seinem Gegner ein Netz überzuwerfen, worauf er ihn, da er sich in dasselbe verwickelte, besiegt hat.<sup>1)</sup> Man sagt, daß daher die Gewohnheit der Retiarier, mit einem Neze gleichsam zur Schutzwehr bedekt zu streiten, ihren Ursprung genommen habe. Da man nun in der gegenwärtigen Figur gerade das Gegentheil davon sieht, indem dieselbe das Netz mit dem Schwerte zu zerhauen sucht, um sich daraus loszumachen: so kan durch dieselbe kein Retiarier vorgestellt sein; und da noch dazu die Figur nackt ist, so wird es dadurch noch wahrscheinlicher, daß der Gegenstand eine Begebenheit

1) Strab. l. 13. [c. 1. §. 38.] Plutarch. de malign. Herodot. [t. 9. p. 405. edit. Reisk.] Polyæn. stratag. l. 1. c. 25.

aus der Zeit sei, welche an das heroische Altertum gränzt, wo die Helden nackt vorgestellt wurden.<sup>1)</sup>

- 1) [Auch der Grav Caylus hat diese Paffe bekant gemacht und für einen Retiarius ausgegeben; allein die Retiarii führten kein Schwert, folglich kan hier keiner derselben vorgestellt sein, weil die Figur ein Schwert hat. Aber auch Phryno soll es nicht sein, weil ihn der Künstler gewiß nicht sitzend würde gebildet haben, meint Visconti, der ihn daher für einen durch den Retiarius in's Netz verwickelten Mirmillo erklärt. Aber, wie man unter Numero 197 sieht, führten die Mirmillo's ebenfalls kein Schwert, sondern nur einen Dolch, und als Hauptwaffe die Furca; sie waren ferner bekleidet und der Schild kam ihrem Gegner zu. Winkelmann's Erklärung ist darum immer noch die wahrscheinlichere, und der Grund Visconti's, daß die Figur, wenn es Phryno wäre, nicht sitzend würde vorstellt sein, hält nicht einmal dem, welcher von der Nacktheit, als einem Merkmal der heroischen Zeit, genommen ist, das Gleichgewicht.]

## Fünftes Kapitel.

### Aischylus.

[Numero 135.]

Sonderbar genug war der Tod des Dichters Aischylus durch eine Schildkröte verursacht, welche ein Adler, um die Schale derselben zu zerschmettern, aus der Höhe auf seinen Kopf herunterfallen ließ, weil er ihn, da er ganz fahl war, für einen Felsen hielt.<sup>1)</sup> Dieser Todesfall ist nun, wie jeder man sogleich einsieht, auf der gegenwärtigen alten Paste aus dem Stoschischen Kabinet unter Numero 167 vorgestellt.<sup>2)</sup>

Die Autoren, welche diesen Vorfall melden, sagen nicht, daß derselbe sich zugetragen habe, als Aischylus trank, wie er auf diesem geschnittenen Steine abgebildet ist; man kann indessen annehmen, daß der Künstler, nicht damit zufrieden, uns den Adler mit der Schildkröte in den Krallen und über dem Dichter schwebend vorzustellen, auch noch das übergroße Vergnügen habe andeuten wollen, welches derselbe am Trinken fand, worin er so weit ging, daß er kein Trauerspiel verfertigen konnte, wenn er nicht vom Weine erhitzt war.<sup>3)</sup> Da nun hier

1) Stob. serm. 96. p. 528. Valer. Max. l. 9. c. 12.

2) [4 Kl. 1 Abth. 51 Num. Visconti l. c. pl. 3. Eine Statue desselben stand im Theater zu Athen (Pausan. l. 21.), die aber lange nach seinem Tode gemacht war.]

3) Plutarch. sympos. l. 1. quæst. 5. 7. 10. Lucian. encom. Demosth. [c. 15.] Athen. l. 10. [c. 7. n. 33.]

nichts zur Erklärung der Vorstellung auf dieser Pflaste zu sagen ist, so will ich nur noch bemerken, daß die Benennung des Aeschylus der Figur eines tragischen Dichters im herculanischen Museo, der noch alle Haare auf dem Haupte und keinen Bart hat, ganz und gar nicht zukomme. <sup>1)</sup>

1) Pitture d'Ercol. t. 4. tav. 41.



## Sechstes Kapitel.

---

### Euripides.

[Numero 168.]

An der kleinen Statue in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani, hier unter Numero 168, die zwar ohne Kopf und Hände gefunden, und so, wie man sie hier sieht, ergänzt worden ist, bemerkt man indessen aus der Inschrift des Fußgestelles, daß Euripides der tragische Dichter abgebildet sei. Es fehlte übrigens noch daran der Theil des Marmors hinter dem Stuhle linker Hand, auf welchem man die Titel von eilf Trauerspielen dieses Dichters eingegraben sieht. Aber zum guten Glücke fiel derselbe in die Hände des Paters Contucci, ehemaligen Aufsehers des Cabinets im Collegio Romani. Es war nicht schwer einzusehen, daß dieses Bruchstück zu jener kleinen Statue gehöre, indem alle Theile genau an einander paßten, als man beide Stücke zusammenhielt. Eben so fehlt auch daran der untere Theil rechter Hand, der bis an das Fußgestelle geht. Was übrigens den Kopf betrifft, so ist derselbe nach einer alten Büste copirt worden, welche eben diesen Dichter mit seinem in alter Manier eingegrabenen Namen vorstellt und sich im farnesischen Palast befindet, woselbst man noch zwei andere antike Büsten sieht, die jener sehr gleichen, aber keinen Namen an sich haben.<sup>1)</sup> In Ansehung

1) [Das schönste Brustbild des Euripides war früher im

des Mangels der Hände ist zu bemerken, daß aus einigen an besagter Figur übrig gebliebenen Stützen zu ersehen war, daß sie ein langes Szepter in der Hand gehabt, ohngefähr wie dasjenige ist, welches ein tragischer Dichter in einem weissen Talar auf dem oben angeführten alten Gemälde im herculanischen Museo in der Hand hält, welches Gemälde, nebst noch drei andern von derselben Größe, im Jahre 1761 beim Ausgraben des alten Herculaniums entdeckt wurde, und schon lange von der Mauer in dem Zustande, wie man es fand, losgerissen war.<sup>1)</sup> Indessen geht das obere Ende dieses Szepters, das eine gelbe Farbe hat, nicht in eine Spitze zu. Es ist eine bekante Sache, daß die tragischen Schauspieler, wenn sie Felder oder Könige vorstellten, mit dem Szepter auf der Bühne erschienen, so wie dagegen die komischen Schauspieler mit einem kurzen Stabe auftraten, wie ich bei Numero 189 näher zeigen werde.

Beim Ergänzen hat man indessen der Figur unseres Dichters statt des Szepters einen Thyrsus in die Hand gegeben, und zwar vermöge eines griechischen Epigramms, das zum Lobe des Euripides gemacht ist.<sup>2)</sup> Überdies bekleidet Dionysius von Byzanz den nämlichen Dichter mit dem ganzen Apparat des Bacchus;<sup>3)</sup> vielleicht weil er ihn ein

1) Kabinet der Akademie zu Mantua und kam nachher in's Museum Napoleon. (Visc. l. c.) Die angeführte Büste aus dem farnesischen Palaste wanderte nach Neapel und man sieht sie bei Visconti (l. c.) nebst einer sehr schönen Gemme aus dem Kabinete Napoleons abgebildet.]

1) Pitture d'Ercol. t. 4. tav. 41.

2) [Analecta, t. 2. p. 457.]

3) [Ibid. t. 2. p. 243. Das Epigramm ist von Adäos.]

in diesem Aufzuge in irgend einer Statue gesehen hat; indem die Trauerspiele unter dem besondern Schutze des Bakchus aufgeführt wurden, welches auch häufig in seinen Tempeln zu geschehen pflegte.<sup>1)</sup> Selbst der Epheu war so zu sagen den Trauerspieldichtern geweiht; daher derselbe auch in einem andern griechischen Epigramm, welches Simonides zum Lobe des Sophokles verfertigt hat, das Beiwort scenisch erhält: σκηνίτης κισσός.<sup>2)</sup>

Auf dem Fußgestelle zur Rechten liest man ΕΡΠΙ . . . . . Die andern fünf Buchstaben aber, die zur Vollendung des Namens Euripides gehören, fehlten darauf, indem der übrige Theil ganz abgestoßen gefunden wurde. Der Titel der Trauerspiele hinter der Figur auf dem Marmor, in alphabetischer Ordnung verzeichnet, sind der Zahl nach sechs und dreißig. Sie endigen indessen mit dem Buchstaben O, so daß, wenn man noch zehn andere Titel dazu rechnet, als wie viele auf dem fehlenden Stücke rechter Hand noch stehen könnten, sechs und vierzig herauskommen würden: woraus man schließen dürfte, daß die hier verzeichneten Trauerspiele die auserlesensten und mit dem meisten Beifall gekrönten von den fünf und siebenzig, oder wie Andere wollen, von den zwei und neunzig seien, die dieser Dichter verfertigt hat. Die sechs und zwanzig Titel zur Rechten hat Ficoroni, aber unrichtig, bekannt gemacht;<sup>3)</sup> von der Figur selbst scheint er keine Kenntniß gehabt zu haben, wiewohl er sagt, daß diese Titel auf einem

1) Demosth. περί εἰρην. p. 22.

2) [Analect. t. 2. p. 298. Das Epigramm ist von Erythios.]  
Conf. Suid. v. ἀλοιτοῖς it. βλαῖσις.

3) Mem. di Lobic. p. 104.

Stücke Marmor verzeichnet seien, das zum Euripides gehöre.

Eines von den Trauerspielen dieses Dichters, mit der Überschrift ΕΠΕΟΣ, welches aber eigentlich ΕΠΕΙΟΣ geschrieben sein sollte, und das in diesem Verzeichnisse steht, ist bis dahin noch nicht bekannt gewesen und von keinem Alten erwähnt worden. Der Verlust dieses Stückes ist vielleicht mehr zu beklagen als irgend eines von denen, die nicht auf uns gekommen sind, indem dieser Gegenstand von keinem andern Dichter auf die Bühne gebracht wurde. Der Inhalt desselben ist indessen nicht so beschaffen, daß man nicht errathen könnte, wie er sein sollte; nämlich Επεος, ein Sohn des Panopeius, König von Phocis in Griechenland, und ein Hauptanführer der Griechen im Kriege mit den Trojanern, machte sich in diesem Kriege weniger durch seine tapfern Thaten berühmt, als durch seine großen Einsichten in die Mechanik, worin er alle seine Zeitgenossen übertraf. Er war auch derjenige, der das hölzerne Pferd verfertigte, durch dessen Hülfe Troja eingenommen wurde.

Ein anderes Trauerspiel ist in diesem Verzeichnisse wiederholt, nämlich die Antigone. Der in einem so kurzen Verzeichnisse zweimal aufgeführte Name kan hier wohl nicht als ein Versehen oder als eine unnütze Wiederholung angesehen werden; wahrscheinlich ist daher der nämliche Gegenstand von unserm Dichter zweimal, aber verschieden, auf die Bühne gebracht worden; so wie es aus einer Stelle seiner Iphigenia, welche Alianus anführt,<sup>1)</sup> und die man vergebens in seinen beiden Trauerspielen, mit dieser Überschrift sucht, wahr-

1) Hist. animal. l. 7. c. 9.



scheinlich wird, daß es ehemals noch eine dritte Uebigheit von ihm gegeben habe. Eben so hatte auch Aischylus mehrere Trauerspiele aus der Fabel des Prometheus gemacht.<sup>1)</sup> Unter den verlorenen Trauerspielen des Sophokles findet sich Amphitrion der Erste und der Zweite, so wie auch zwei Lemniterinnen. Unter den Lustspielen ist der umgearbeitete und verbesserte Plautus des Aristophanes bekannt, vor dessen Erscheinung es schon ein früheres Stück unter demselben Namen und von gleichem Inhalte gab, und eben so findet man auch, daß derselbe Dichter in frühern Zeiten die Wolken, den Frieden und die Gesetzgeberinnen doppelt bearbeitet habe.<sup>2)</sup> Ein anderer Lustspiel-dichter, Archippus aus Arden, schrieb gleichfalls zwei Lustspiele unter dem Titel Amphitrion. Eben so führt Eubulus zwei Lustspiele von einerlei Inhalte an, die beide die Überschrift Damalis hatten. Auch findet man des ersten und zweiten Antiochus unter den Stücken des Lustspiel-dichters Eupolis, imgleichen der ersten und zweiten Episteros<sup>3)</sup> des Menanders Erwähnung gethan.<sup>4)</sup> Der Beweggrund zur zweiten Bearbeitung solcher Stücke war, wenn der Beifall der ersten nicht mit der Erwartung des Verfassers oder der Zuschauer übereinstimmte; und verglichen neu bearbeitete Schauspiele nannte man alldam *διεσκευασμένα* und *ανωγεινικωτερα* *δραματα*.

Die Schreibung einiger Titel dieser Trauerspiele weicht von der einmal angenommenen Regel ab, und

1) Casaubon. in Athen. l. 3. c. 9. p. 104.

2) Petit. miscel. l. 1. c. 6. p. 25. c. 8. p. 38.

3) [Die Enterbte.]

4) Casaubon. l. c. c. 23 et l. 3. c. 26. l. 14. c. 3. p. 563.



will nur noch bemerken, daß die letzte Sylbe in dem Worte ΒΕΛΛΕΡΟΦΟΝΤΗΣ nicht zu sehen ist, indem sie von dem Arme der nach vorn gezeichneten Figur bedeckt wird; so wie auch die letzte Sylbe des Wortes ΚΡΕΣΦΟΝΤΗΣ auf dem Marmor eben so fehlerhaft wie auf dem Kupfer geschrieben steht.

# S i e b e n t e s   K a p i t e l .

---

## P l a t o .

### I.

[Numero 169.]

Verschiedene Köpfe, welche dem hier unter Numero 169 aufgestellten Kopfe auf einem geschnittenen Steine gleichen,<sup>1)</sup> sind für Bildnisse des Plato, wiewohl ohne hinlänglichen Grund, ausgegeben worden, wenn gleich der griechische Name Plato auf einem von diesen Köpfen, der sich im Museo Capitolino befindet, eingegraben ist; denn es erhellet aus mehreren Merkmalen, daß dieses erst in neuern Zeiten geschehen sei. Man weiß überdies, daß ein großer Theil unter den bärtigen Köpfen der Hermen Copien sind, die von einem und demselben Original genommen worden, und die man eher für eben so viele Gränzjupiter halten könnte. Unter mehreren in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani finden sich gewiß über zwanzig, die einander außerordentlich gleichen.

Ich habe dieses vorausgeschickt, um zu bemerken, daß der Kopf auf unserm geschnittenen Steine der obigen Benennung des Plato insofern einige Wahrscheinlichkeit geben könne, da ihm hinter den Ohren zwei Schmetterlingsflügel, als Sinnbilder der Seele hervorgehen; weil es bekannt ist, daß Plato der

1) [Es besaß ihn der Abate Crivelli, Agent des Bischofs zu Salzburg in Rom.]



erste unter den Heiden gewesen ist, welcher die Unsterblichkeit der Seele schriftlich und mündlich vorge tragen hat; <sup>1)</sup> besonders da das Kennzeichen der Flügel eine so bekante Sache ist, daß man sogar geglaub't hat, die Seele des Plato in zwei bloßen Flügeln ohne Kopf zu entdecken. <sup>2)</sup>

Da nun dem so ist, so könnte unser geflügelte Kopf sich wohl durch das Prädicat der Seele des Plato unterscheiden; und vielleicht ist auch derjenige geflügelt gewesen, unter welchem das von Diogenes Laertius aufbewahrte Epigramm geschrieben stand: <sup>3)</sup>

Ψυχὴς εἰμι Πλατωνος ἀποπταμένης ἐς οὐμνον  
Εἰκων.

„Ich bin das Bild der Seele des Plato, die  
zum Himmel emporgestiegen ist.“

Ubrigens gibt der Vater Montfaucon, um sich leicht aus der Sache herauszuziehen, im Vertrauen auf die Leichtgläubigkeit seiner Leser, einen von diesen Platonsköpfen für einen König der Parther aus. <sup>4)</sup>

## II.

[Numero 170.]

Die von Plato gelehrte Unsterblichkeit der Seele ist der Gegenstand des Nachdenkens eines Philosophen,

1) Athen. l. 11. [c. 15. n. 117. Dagegen sehe man die Noten zum §. 173 des Versuches einer Allegorie.]

2) Bartoli Admir. antiq. tab. 74.

3) Vit. Plat. p. 189.

4) Antiq. expl. t. 3. p. 43 et 78.

Der auf einer alten Paste im florentinischen Kabinet vorgestellt ist, welche ich hier unter Numero 170 aufgeführt habe. Doch kan es auch sein, daß diese Figur den Plato selbst vorstellen soll. Der Todtenkopf, den man neben derselben erblickt, scheint auf das zu deuten, was uns Plato erzählt, daß nämlich die Gedanken der wahren Weltweisen sich mit der Betrachtung des Todes (*θανάτου*<sup>1)</sup> beschäftigen. Er führt zu dem Ende zwei Verse aus dem Trauerspiele des Euripides, Phrygus betitelt, an, welche in den Scholien eines Codex des Plato in der vaticanischen Bibliothek anders lauten, als in den Fragmenten des Dichters, welche Barnesius gesammelt hat, und wo diese Verse so heißen:

Τῆς δ' οἰδεν εἰ το ζῆν μὲν εἰ καὶ θάνατον,  
το καὶ θάνατον δὲ ζῆν κατόνομαζεται.

Auch stimmt Cicero mit diesem Gedanken des Plato überein, indem er sagt, das ganze Leben der Weltweisen sei nichts als eine immerwährende Betrachtung des Todes.<sup>2)</sup>

Übrigens ist der Schmetterling nicht weniger ein Sinnbild der Unsterblichkeit der Seele, als ihrer Trennung vom Körper oder vom Haupte, wo dem Plato zufolge der vernünftige Theil des Menschen seinen Wohnsitz hat.<sup>3)</sup>

1) Gorg. p. 320.

2) Tuscul. quæst. l. 1. c. 30.

3) Diog. Laërt. in Plat. p. 205.

[Die Ansicht Viscontis über die Köpfe mit Schmetterlingsflügeln findet man nebst einigen andern Bemerkungen in einer Note zum S. 113 des Versuches einer Allegorie. — Die Marmorbüste Platos aus der Galerie zu Florenz ist abgebildet bei Visconti. L. c. pl. 18.]

## Achtes Kapitel.

---

### Xenophon.

[Numero 171.]

Indem ich in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani die edle Mine, den hohen Styl und die vorzügliche Kunst der Herma, die ich unter Numero 171 aufgestellt habe, so wie den Olivenkranz, der das Haupt umgibt, betrachtete: konnte ich nicht umhin, zu glauben, daß Xenophon darunter abgebildet sei; denn es fiel mir dabei eine der berühmtesten Thaten dieses großen Philosophen und Feldherrn ein, welche fast alle Autoren erzählen, die seiner gedenken.

Er verrichtete einst ein Opfer und war gemäß dem heiligen Gebrauche mit einem Olzweige bekränzt.<sup>1)</sup> Vom plötzlichen Schmerz durchdrungen, als man ihm die Nachricht von dem Tode seines jüngern Sohnes Gryllus brachte, welcher in der berühmten Schlacht bei Mantinea unter dem Heere der Thebaner gegen die Spartaner gefochten und sein Leben eingebüßt hatte, riß er sich den Kranz vom Haupte. Nachdem er aber gehört, daß derselbe sich in der Schlacht vor allen andern ausgezeichnet habe, setzte er den Kranz wieder auf und vollbrachte, ohne sich weiter stören zu lassen, das Opfer.<sup>2)</sup> Unter allen Thaten dieses großen Mannes ist keine berühm-

1) Philostrat. vit. Apollon. l. 7. c. 32. p. 311..

2) Diog. Laërt. l. 2. segm. 54. Conf. Menag. ad h. l. [Ælian. var. hist. III. 3. Stob. serm. 7. p. 90.]

ter, als die erwähnte, und keine zugleich geschifter, in einer Figur desselben vorgestellt zu werden; so daß es wirklich scheint, der Künstler habe ihn uns in dieser Stellung ausdrücken wollen, damit wir sagen möchten, es sei die Figur *Xenophons*.

Meine Vermuthung beruht indessen nicht auf dem Olivenkranze an und für sich betrachtet; denn es ist ja bekannt, daß die Sieger in den panathenaischen Spielen zu Athen ebenfalls mit Olivenzweigen bekränzt wurden,<sup>1)</sup> so wie ausserdem die Überwinder in den olympischen Spielen Kränze von wilden Olivenzweigen erhielten:<sup>2)</sup> sondern sie gründet sich auf das Aussehen eines eben so, wie der gegenwärtige, umkränzten Kopfes von einem schon bejahrten und ehrwürdigen Alter, welcher zuverlässig nicht eine Person vorstellt, die zu solchen Spielen geschickt ist, als welche nur für junge Leute angeordnet waren. Auch den langen Bart, auf welchen ich gleichfalls merke, findet man nicht an andern Köpfen, die man sonst mit einem solchen Kranze geschmückt sieht. Man nehme dazu noch, daß die Sitte, mit einem derlei Kranze zu opfern,<sup>3)</sup> sehr wohl von *Xenophon* hat können beobachtet werden, da er von Geburt ein Atheniensier war, und vielleicht der *Pallas*, welche sowohl für die Schutzgöttin Athens, als auch für die Erzeugerin des Olbaums gehalten wurde, ein Opfer darbrachte. Selbst auch die breiten Streifen, welche vom Kranze auf die Schultern herabhängen, tragen dazu bei, die Idee vom Bilde eines Opfernden in Ansehung unserer Büste zu bestätigen, da die Kopfbinden, deren man sich

1) Lucian. de gymnas. c. 9. Schol. Aristoph. Nub. v. 1001.

2) Pind. Olymp. III. v. 25.

3) Virg. Æn. l. 5. v. 774. Conf. l. 7. v. 418.



beim Opfern bediente, gerade in solchen Streifen bestanden.<sup>1)</sup>

Wenn man nun nebst diesen Muthmaßungen die wirklich schönen Züge im Gesichte dieses Kopfes mit der Schilderung vergleicht, welche Diogenes Laertius vom Xenophon macht; wenn man ferner das hohe Alter, in welchem derselbe sein Leben endigte, in Erwägung zieht: so scheint es mir, daß man diese Herma mit mehr Wahrscheinlichkeit auf ihn deuten könne, als dieses der Fall bei vielen Bildnissen ist, denen Fulvio Orsini auf's Gerathewohl die Namen berühmter Männer unterlegt.<sup>2)</sup>

1) Prudent. Apoth. p. 228.

2) [Der Kopf an dem vorgeblichen Xenophon ist ganz idealisch und kan̄ darum kein Bildniß sein; Visconti hält ihn deßhalb für einen Herkules, der als Sieger in den olympischen Spielen mit Ölweigen bekränzt vorgestellt sei.]

---

# Neuntes Kapitel.

---

## Diogenes.

### I.

[Numero 172 u. 173.]

Die Büste und Figur, die ich hier unter Numero 172 und 173 aufstelle, bringen uns den berühmten Philosophen Diogenes in Erinnerung. Beide befinden sich in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani. Die Büste ist von einer andern Figur, welche das Seitenstück zu der hier aufgeführten abgibt, genommen, und vergrößert vorgestellt, damit man sich von dem Bildnisse dieses cynikers eine desto vollkommnere Idee machen könne; <sup>1)</sup> beide Köpfe aber sind einander ganz und gar ähnlich. <sup>2)</sup> An der Figur, welche hier ganz in Kupfer gestochen ist, hat sich auch der hintere Theil des Hundes erhalten, der ein gewöhn-

1) [Wir liefern die bessern Abbildungen der Statue und ihres Kopfes nach Viscontis Iconographie, und bemerken, daß der Kopf hier in der Größe seiner wirklichen Beschaffenheit vorgestellt ist. Bei diesem Anlaß sagt Visconti, der sonst so viele Achtung für Winkelmann zeigt, in Ansehung der Monumenti: *En général les planches de ce savant ouvrage sont peu soignées.*]

2) [Die zwei einander ganz ähnlichen Statuen des Diogenes mögen vielleicht Copien jener von Erzt sein, die ihm zu Sinope (Diog. Laërt. VI. 78.) seine Mitbürger setzen lassen.]

liches Sinnbild des Diogenes ist; 1) daher wir sicherer sind, daß dieser Philosoph auf unsern Denkmälern vorgestellt sei, als wir es bei jenem Kopfe sein können, der gar kein Attribut hat, und welchen Fulvio Orsini bekant gemacht und für den Kopf des Diogenes ausgegeben hat. Ich möchte auch behaupten, daß die Statue eines cynischen Weltweisen in natürlicher Größe, mit dem Mantel, der Tasche oder dem Brodsak und einem knotigen Stofe, den man in derselben Villa sieht, ebenfalls den Diogenes vorstelle; woraus ich es aber am meisten schließen sollte, würde der Kopf sein; allein dieser ist gerade neu angesetzt. Er hat indessen zu den Füßen Bücherrollen, was auf die große Menge von Schriften anspielen könnte, welche dieser Weltweise verfertigt hat; 2) allein an dem Mantel unterscheidet man nicht das, was Horatius sagt:

. . . . . *quem duplici panno patientia velat.* 3)

Man ersieht hieraus, daß die Cyniker weder Hemden noch Unterkleider trugen, und sich mit einem gefütterten Mantel, 4) *duplex* genant, zu bedecken pflegten, so wie ohngefähr das Oberkleid Nestors beschaffen war, welches *διπλν*, doppelt, ge-

1) [Auf sein Grabmal zu Korinth war ein Hund aus parischem Marmor gesetzt (Diog. Laërt. VI. 78.), dessen aber Pausanias (II. 2) nicht erwähnt, weil derselbe wahrscheinlich in der Zerstörung unter Mummios verschwunden, und in dem von Cäsar wieder aufgebauten Korinth nicht mehr zu sehen war.]

2) Diog. Laërt. vit. Diogen. n. 80.

3) L. 1. epist. 17. v. 25.

4) [Oder wohl eher mit dem doppelt über einander geschlagenen Mantel.]

naunt wurde, <sup>1)</sup> und das er wegen seines hohen Alters trug.

In der Villa Medici sieht man gleichfalls, in halb erhobener Arbeit, einen cynischen Philosophen mit dem Brodsak an der linken Seite und mit einem Stofe in der Hand. Wenn auch diese Figur den Diogenes vorstellen sollte, so müßte er in seinen jüngern Jahren abgebildet sein, in der Zeit, wo er ganz die Lebensart eines Philosophen führte; welches noch mehr aus der Flasche erhellet, die am Saße befestigt ist, und die er wegwarf, als er sah, wie ein junger Mensch seine flache Hand gleich einer Schale oder Muschel (*Γεωρε*) formte, um damit zum Trinken Wasser zu schöpfen. <sup>2)</sup>

## II.

[Numero 174.]

Der folgende Marmor unter Numero 174, der sich ebenfalls in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani befindet, soll die so berühmte Antwort andeuten, welche Diogenes einst Alexander dem Großen gab. <sup>3)</sup> Als dieser ihn nämlich in einem Fasse von gebräutem Thone, das nach der Sonne zu gerichtet war, fand

<sup>1)</sup> *Id. K. X. v. 134. [G. d. K. 6 B. 1 K. 30 S. Note.]*

<sup>2)</sup> [Plutarchus, den der Autor citirt, ist nicht der Wahrmaß des Ereignisses mit dem Becher; sondern Diogenes Laertius (VI. 37.), Seneca (Epist. 90. §. 11.) und der h. Hieronymus (contra Jovin. 11. 14.) erzählen dieses Histröchen.]

<sup>3)</sup> [Wir liefern die Abbildung nach Zoega, wo man sieht, daß die Figur Alexanders fast ganz von einer neuern Hand ergänzt ist.]



und fragte: ob er nichts von ihm zu wünschen habe? so erhielt er die Antwort: „Nichts als daß du mir „ein wenig aus der Sonne gehest.“ Der alte Künstler hat dieses Faß hier so vorgestellt, wie es von einem atheniensischen jungen Menschen zerbrochen ward, der aber dafür eine öffentliche Züchtigung erleiden mußte, und so wie es vermittelst zweier Querkölzer, welche die Gestalt eines Schwalbenschwanzes haben, wieder ausgebessert worden. Auch Juvenal scheint bei der Stelle, wo er von dem Fasse eines Cynikers, das mit Blei zusammengefügt sei, redet <sup>1)</sup> irgend ein altes Kunstwerk vor Augen gehabt zu haben, auf welchem ebenfalls das zerbrochene und wieder ausgebesserte Faß des Diogenes vorgestellt gewesen. Ubrigens besserten die Alten ihre Fässer gewöhnlich mit Blei aus, wie man aus mehreren, gleichfalls aus gebräutem Thon geformten Fässern sieht, welche Seine Eminenz der Herr Cardinal Alexander Albani aus den Trümmern der ehemaligen Stadt Antium hat ausgegraben und in Antium selbst unter vielen andern seiner Kunstfachen aufstellen lassen. Im Jahre 1762 wurde ein ähnliches Faß zu Sezza ausgegraben, in dessen Nachbarschaft der berühmte Wein, den man *Cæcubum* nannte, wuchs, an welchem Fasse das Blei, womit die Risse zusammengefügt waren, funfzehn Pfunde schwer ist.

Um aber wieder auf unsern Marmor zu kommen, so will ich nur noch anmerken, daß die Begebenheit, die ich darauf vorgestellt glaube, bei Korinth und zwar gerade auf der Erdenge vorfiel, wie es wenigstens aus dem *Arrianus* erhellet. <sup>2)</sup> Um den eigentlichen Schauplatz noch genauer zu bestimmen, so

1) Sat. XIV. v. 310.

2) De expedit. Alex. l. 7. n. 2. p. 275.

war derselbe ohnweit eines Gymnasi, welches Kranneion hieß, wie Plutarchus, <sup>1)</sup> Diogenes Laertius <sup>2)</sup> nebst Andern <sup>3)</sup> sagen; und man annehmen kan, daß es unter den Mauern der Stadt vorfiel, wenn man zu dem, was jene Autoren erwähnen, noch das gegenwärtige Kunstwerk hinzufügt. In der Folge wurde nahe am Thore von Korinth unserm Philosophen auf Kosten der Stadt ein Grabmal errichtet, weil er dort seinen beständigen Aufenthalt gehabt hatte. <sup>4)</sup> Die Korinthier wollten sein Andenken auch selbst auf Denkmalen erhalten; den man findet mehrere Münzen, unter andern besonders eine kleine von Erz, mit dem Bildniß des Kaisers Lucius Verus und der Figur unseres Philosophen, auf seinem Fasse sitzend, auf der Rehrseite. <sup>5)</sup>

Was den auf unserm Marmor abgebildeten Baum betrifft, so findet man in keiner einzigen Nachricht, welche uns die Alten von der erwähnten Unterredung Alexanders des Großen mit Diogenes hinterlassen haben, desselben Erwähnung gethan. Da man nun auf andern Denkmalen eben so wie hier einen Baum aus einer Mauer hervorgehen sieht, (wie z. B. auf dem unter Numero 93) so möchte ich dieses für einen Einfall des Künstlers halten, um nämlich auf eine angenehme Art die Einförmigkeit der Oberfläche der Mauer zu unterbrechen; wiewohl Pausanias erzählt, daß die Mauer von

1) In Alex. [c. 14.]

2) Vit. Diog. n. 23. Dio. Chrysost. orat. 4. p. 61.

3) [Pausan. II. 2.]

4) Pausan. I. 2. [c. 2.]

5) Boze réflex. sur une médaille de Luc. Ver. dans les Mém. de l'Acad. des Inscript. t. 19. p. 476.

Alalkomenä, einer Stadt in Böötien, durch einen Epheuzweig gespalten waren.<sup>1)</sup>

Menage<sup>2)</sup> und Andere glauben, daß Diogenes nicht in einem Fasse von gebräuntem Thone, sondern in einem hölzernen Fasse gewohnt habe, weil sie nicht begreifen, wie man sich mit einem Fasse von gebräuntem Thone herumwälzen könne, wie dieses doch bei Diogenes der Fall mit dem seinigen war. Man hat indessen von diesen alten Fässern etliche gefunden, welche bis an drei Finger dick sind und sich daher nicht so leicht, und selbst nicht mit Gewalt zerbrechen lassen. Es existirt z. B. eines in der oben erwähnten Villa, das funfzehn Eimer in sich faßte, welches Maß also darauf bemerkt ist:

AMP. XVIII.

NESSVS.

Vergleicht man dieses genau mit unserm heutigen Maße, so macht es ohngefähr anderthalb römische Tonnen.

Auf dem Fasse des Diogenes erscheint, wie auf andern Denkmalen, welche denselben Gegenstand vorstellen, ein Hund, als Anspielung auf den diesem Philosophen gegebenen Beinamen eines Cynikers.<sup>3)</sup> So war auch auf eine, auf seinem Grabmal stehende Säule ein Hund von parischem Marmor gesetzt.

1) L. g. [c. 33. in fin.]

2) Observat. in Laërt. p. 234.

3) Spon. miscell. p. 126. La Chauss. gemm. tab. 127.

[Beschreib. d. geschnitt. Steine, 4 Bk. 1 Abth. 84 Num.]

## Zehntes Kapitel.

---

### Alexander der Große.

[Numero 175.]

Das Bildniß Alexanders des Großen, unter Numero 175, über Lebensgröße in einem vorzüglich schönen Kopfe abgebildet und im Museo Capitolino befindlich, ist auch aus seinen Münzen bekant; allein aus dem darauf geprägten Profile kan man sich keinen genauen und klaren Begriff von seinem Gesichte machen, wie man es an gegenwärtigem Kopfe sieht. Er gibt jenem größern Kopfe eben dieses Königs, der in der Galerie des Großherzogs von Toscana aufbewahrt wird, weder in Absicht auf die Schönheit der Gesichtsbildung, noch auf die Vollendung der Arbeit das Geringste nach; ja er übertrifft jenen vielmehr noch in Ansehung der guten Erhaltung, indem die Oberfläche des unsrigen noch ganz glatt, jener hingegen durch das Reiben etwas rauh geworden ist. <sup>1)</sup>

- 1) [Die Schönheit des capitolinischen Alexanders ist hier überschätzt, und einige halten ihn für einen Kopf des Sonnengottes. Das schönste Brustbild Alexanders ist die 2 Fuß hohe Herma aus pentelischem Marmor, welche im Jahre 1779 durch den spanischen Gesandten Azara in den Nachgrabungen bei Tivoli gefunden worden. Die Ähnlichkeit des Marmors und der Arbeit, die man daran in Vergleichung mit den Büsten des Perikles, der sieben Weisen &c. welche in den Ruinen des Landhauses von Cassius gefunden



In der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani findet sich eine heroische Statue in mehr als natürlicher Größe mit einem nachgemachten Kopfe Alexanders schon in ziemlich männlichem Alter, mit einem Helme. Die einzige ächte und ganze Statue dieses Königs, die ihn ohngefähr in demselben Alter, wie der capitolinische Kopf, vorstellt, ist meines Wissens diejenige, welche im Palaste des Herrn Marchese Rondinini zu sehen ist. Ich nenne sie die einzige ächte Statue Alexanders, weil der an allen Seiten noch völlig unversehrte Kopf niemals von der Büste abgenommen war. Alexander ist darin etwas gebückt und den einen Ellenbogen auf die rechte Seite gestützt vorgestellt.

Das gewöhnliche und bekante Merkmal der Bildnisse Alexanders des Großen in Marmor ist der etwas nach der linken Schulter zu geneigte Kopf, welches auch schon von Plutarchus an dessen Bildnissen bemerkt worden ist.<sup>1)</sup> Ein anderes weniger bemerktes Kennzeichen an ihm ist der nach oben zu gerichtete Blick der Augen, womit ihn auch Eysippus abgebildet hatte: εἰς Δία λευτῶν, gegen Jupiter aufblickend.<sup>2)</sup> Ähnlich war der Blick einer Statue Neoptolems, von Andern Pyrrhus genant, des Achilles Sohn, welche in Constantinopel stand.<sup>3)</sup> Eben so wenig hat man bisher auf das

worden, lassen Visconti vermuthen, daß diese Kunstwerke sämtlich gegen die letzte Zeit des römischen Freistaats in Athen für reiche Römer, zur Verschönerung ihrer prächtigen Villen, nach vorzüglichen Originalbildnissen seien copirt worden. (Conf. Cic. ad Att. I. 4. 8. 9. 10.)

1) [In Alex. c. 4. De fortitud. Alex. orat. 2. p. 335. edit. Reisk.]

2) [Analecti, t. 2. p. 58.]

3) [Ibid. t. 1. p. 142.]

Herabfallen der Haare an der Stirn gemerkt, welches ganz der Anordnung der Haare an den Abbildungen Jupiters gleicht, wie ich in der vorläufigen Abhandlung <sup>1)</sup> gezeigt habe; eine Anordnung, vor welcher der Künstler, der den in besagter Villa existirenden Kopf gearbeitet, so viel Ehrfurcht gehabt hatte, daß er des Helms ohngeachtet, der den Kopf bedeckt, dieselbe doch den Augen sichtbar zu machen suchte. Warum ist nun aber wohl diese Ähnlichkeit der Haare auf der Stirne Alexanders mit jenen des Jupiters von den alten Künstlern so sehr beobachtet worden? — Meiner Meinung nach ohne Zweifel, um auf die Behauptung Alexanders anzuspielen, daß er ein Sohn Jupiters sei. Ich möchte dem zufolge noch annehmen, daß selbst Eysippus, der Statue, die er von diesem Helden mit allen Attributen Jupiters versfertigte, alles, wovon hier die Rede ist, und namentlich die Gesichtszüge Jupiters gegeben habe, so daß der Vorsatz, dieses ganz oder zum Theil zu befolgen, auf alle Künstler nach Eysippus übergegangen sei.

1) [4 R. 9. 127. G. d. R. 10 B. 1 R. 30 S.]

## F i f f t e s   K a p i t e l .

---

### Scipio Africanus.

[Numero 176.]

Der Kopf des geschnittenen Steins, der in Rom im Kabinet des Fürsten von Piombino befindlich und von mir unter Numero 176 aufgestellt ist, gleicht sowohl in Ansehung der Gesichtszüge als auch der Wunde, die er am Hirnschädel hat und die wie ein kreuzweiser Einschnitt aussieht, ausserordentlich jenen Köpfen, die unter dem Namen des Scipio Africanus, und zwar des Ersten dieses Namens, bekannt sind; wovon sich unter andern einer von grünem Basalt im Hause Nospigliosi befindet, welcher der schönste und berühmteste darunter ist. 1) Fabri, der Commentator zu den von Fulvio Orsini gesammelten Bildnissen berühmter Männer, behauptet, 2) daß dieser Kopf zu Patria gefunden worden sei, wo das alte Litternum gelegen habe, und Scipio bekanntlich auf einer Villa seine Tage beschloß. Fünf andere marmorne Köpfe, welche auch die erwähnte Wunde an sich haben, sind ebenfalls lauter Abbildungen desselben Scipio. Der eine davon befindet sich im Museo Capitolino; der zweite im Hause Barberini, der dritte in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani; der vierte im Kabinet Sei-

1) [Man sehe G. d. R. 11 B. 1 R. 2 — 3 S.]

2) [Num. 49. p. 29.]

ner Durchlaucht des Erbprinzen Karl von Braunschweig, welchen er in Rom gekauft hat, und der fünfte endlich von Erz im herculanischen Museo. Noch ist ein vortreflicher Cameo, den Mylord Forbich besitzt, unserm geschnittenen Steine sehr ähnlich und auch an ihm bemerkt man das Zeichen der Wunde eben so, wie an den angeführten Köpfen.

In Absicht auf die Benennung des erstern dieser Köpfe hält sich Fabri an die Stelle des Plinius, wo er sagt, daß Scipio Africanus der erste gewesen sei, der sich alle Tage den Bart habe scheeren lassen: *Primus omnium radi quotidie instituit Africanus Sequens.* 1) Jederman sieht indessen leicht ein, daß hier die Rede vom zweiten Scipio ist, der ebenfalls den Beinamen Africanus führte, wie Nulus Gellius bezeugt. 2) Man muß übrigens dieses dem Fabri nicht als Unwissenheit, sondern als Bosheit anrechnen; indem er wünschte, daß jederman glauben möchte, der zu Patria oder Litternum, wie ich oben sagte, gefundene Kopf sei der Kopf des ältern Scipio, zu welchem Ende er auch das Wort *Sequens*, welches der Zweite bedeutet, aus der Stelle des Plinius ausgelassen hat. Da nun überdies noch die langen Haare, welche dem Bericht des T. Livius zufolge der ältere Scipio trug, 3) sich mit diesem abgeschornen Kopfe nicht reimen: so wird die Wahrscheinlichkeit für den jüngern um so viel größer. Wollte man nun auch annehmen, daß die von Fabri gegebene Nachricht von dem Orte der Entdeckung dieses Kopfes wahr sei: so würde man sagen müssen,

1) L. 7. c. 59. [sect. 59.]

2) Noct. Att. l. 3. c. 4.

3) L. 28. c. 35.



daß auch dieser jüngere Scipio Herr eben derselben Villa gewesen sei.

Aus Nachahmung der Köpfe des Scipio pflegten die Freunde des Kaisers Marcus Aurelius sich den Kopf bis auf die Haut abzuschneiden, wie Galenus bezeugt; <sup>1)</sup> und Celsus der Arzt gibt die Vorschrift, sich den Kopf scheeren zu lassen, besonders wenn man triefende Augen habe. <sup>2)</sup>

Übrigens hat der Kopf, den man auf einem geschnittenen Steine im Cabinet des Königs von Frankreich gleichfalls mit dem Namen des Scipio sieht, sehr wenig oder gar keine Ähnlichkeit mit unserer Abbildung; <sup>3)</sup> so daß er, wenn er nicht später geschnitten worden, den Ältern dieses Namens vorstellen könnte. <sup>4)</sup>

1) Epid. l. 4. c. 6. aphor. 9.

2) L. 2. c. 6. n. 15. Conf. Bartholin. epist. centur. 3. p. 280.

3) Mariett. pierr. gravées.

4) [Auf einem Gemälde im herculanischen Museo mit Figuren in halber Lebensgröße (Visconti Iconogr. pl. 56.), welches die Hochzeitfeier des Masinissa mit der Sophonisbe vorstellt, sieht man ebenfalls sehr deutlich noch das Gesicht und die Brust des herzugeeilten Scipio, der die Heirath mißbilligte.]

## Z w ö l f t e s   K a p i t e l.

---

### L i b i a   u n d   O c t a v i a.

[Numero 177.]

Wen gleich das alte Gemälde, das in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani aufbewahrt wird, bereits in dem Anhange zu der neuen Ausgabe der von Bartoli in Kupfer gestochenen alten Gemälde vorkommt: so habe ich doch, um den Inhalt desselben zu erforschen, nicht für überflüssig gehalten, eine neue Zeichnung davon unter Numero 177 zu liefern.

Daß es kein bloßes Product der Einbildung sei, scheint mir ganz ausgemacht; aber eben so ausgemacht kömmt es mir auch vor, daß der Künstler keinen Gegenstand aus der alten Fabel habe vorstellen wollen, indem man in den Gesichtszügen der Figuren etwas bemerkt, das einem wirklichen Bildnisse ähnlich zu sein scheint. Der Ort selbst, wo dieses Gemälde gefunden worden, nämlich am Fuße des palatinischen Berges, gibt mir eine Vermuthung an die Hand, welche wenigstens dazu dienen kan, die Vorstellung desselben nicht ohne einige Bemerkung zu lassen.

Es kömmt mir vor, als sähe man darauf die Livia, Gemahlin des Augustus, und die Octavia, dessen Schwester, wie sie dem Mars ein Opfer bringen, und zwar nach der Schilderung des Horatius, wo er bei Gelegenheit der glücklichen Rückkunft des Augustus aus Spanien sagt:

*Unico gaudens mulier marito  
Prodeat, castis operata sacris,  
Et soror clari ducis.* <sup>1)</sup>

Ein solches Opfer war meiner Meinung nach dasjenige, welches die römischen Weiber am ersten Tage des Monats März bei Gelegenheit ihres besondern Festes, welches *Matronalia* hieß, weil kein Mann dabei anwesend sein durfte, vorzunehmen pflegten. <sup>2)</sup> Die Gottheit, welche sie hiebei verehrten, war Mars selbst. Dieses geschah indessen nicht etwa von den römischen Frauen allein; sondern auch von denen in der Stadt Argos. <sup>3)</sup> Nun trägt die Figur, welche ich für die *Detavia* halte, auf einer Schüssel etwas, das wie Feigen aussieht; diese Früchte aber wurden unter die Sachen gerechnet, welche die von der Pest oder andern Krankheiten schwer heimgesuchten Städte den Göttern als Sühnopfer darbrachten. <sup>4)</sup>

Mars hat eine Keule, die mit Spizen versehen ist, in der Hand, und eine Sturmhaube auf dem Kopfe, wodurch man ihn vom *Herkules* unterschied. Es ist indessen wirklich etwas Sonderbares, den Mars hier mit einer Keule bewafnet zu sehen, und zwar gerade von solcher Form, welche die Waffen der *Assyrer* <sup>5)</sup> und *Athiopier* <sup>6)</sup> in dem Feldzuge des *Xerxes* gegen Griechenland hatten, und

1) L. 3. od. 14. v. 5.

2) Ovid. fast. l. 3. v. 167 — 258.

3) Plutarch. de mulier. virt. p. 437. [t. 7. p. 11. edit. Reisk. In Argos war es ein anderes Fest.]

4) Eustath. in Odyss. H. VII. v. 121. Tzetz. Chil. l. 5. c. 23. v. 732.

5) Herodot. l. 7. [c. 63.]

6) Ibid. [c. 69.]

welches diejenige zu sein scheint, welche Arrianus Beile mit Spitzen versehen nennt: *πελκεῖς μικρὰς παντοθεν ἐν κυκλῷ ακῶκας ἔχοντες*, <sup>1)</sup> wiewohl auch auf der trajanischen Säule die Dacier mit Keulen, jedoch ohne Spitzen, kämpfen. Überdies nimmt man auf eben der Säule unter den Kriegszeichen der Römer Gottheiten mit der Keule wahr, welche, wie ich glaube, eher den Mars als den Herkules bedeuten. Der bei den Opfern gebräuchlichen Feuerbeken findet man bei den Autoren häufig Erwähnung gethan. <sup>2)</sup>

1) Tact. p. 17.

2) Plin. l. 22. c. 6. [sect. 6.]



## Dreizehntes Kapitel.

---

### Opfer des Titus Vespasianus

[Numero 178.]

Das unter Numero 178 aufgestellte Basrelief, welches dem englischen Bildhauer Herrn Nollekens in Rom gehört, scheint mir ein vom Kaiser Titus Vespasianus verrichtetes Opfer vorzustellen; wenigstens gleicht ihm die Hauptfigur auf diesem Marmor außerordentlich. <sup>1)</sup>

Er erscheint hier in der Amtsverrichtung des Pontifex Maximus, mit über den Kopf gezogener Toga, wie es bei allen Opfern gebräuchlich war; diejenigen allein ausgenommen, welche dem Saturnus gebracht wurden, wie ich schon oben bemerkt habe. <sup>2)</sup> Dasjenige, welches auf unserm Marmor vorgestellt ist, besteht in Darbringung von Früchten, die auf den Altar gelegt sind, und in einer Libation. Es scheint hieraus zu erhellen, daß der Kaiser Titus bei den öffentlichen Opfern die Frugalität beobachtet habe, welche in den ältesten Zeiten, <sup>3)</sup> be-

1) [Ob aber die Zeichnung auch genau ist? — Die Figuren mit Bärten machen das Denkmal verdächtig, weil sonst nur Victoren und andere Personen niedern Ranges mit ungeschornem Sinne vorkommen.]

2) Appian. Εμφυλ. l. 1. p. 168. [Plutarch. quæst. Rom. t. 7. p. 80 — 81. edit. Reisk.]

3) Aristot ad Nicomach. l. 8. c. 11.

sonders bei den Römern, <sup>1)</sup> bei solchen Opfern gewöhnlich war, und zu den Zeiten des Dionysius von Halikarnass in Ansehung der häuslichen Opfer noch zu Rom dauerte, als welche sich lediglich auf Früchte und andere Dinge von geringem Werthe einschränkten. <sup>2)</sup> Ich will indeß nicht behaupten, daß dasjenige Opfer, welches dieser Kaiser dem Gott *Terminus* brachte, auch so frugal war, welchem Gott man gewöhnlich nichts als Früchte und Mehl zu opfern pflegte, <sup>3)</sup> welches *Plato ἀγνὰ θυμὰτα*, *sacrificia pura*, nennt. <sup>4)</sup> Vielleicht könnte man auch sagen, daß der Künstler, da ihm die Enge des Raums nicht erlaubt habe, ein Opfer von Thieren mit dem ganzen dazu erforderlichen Apparate vorzustellen, lieber ein Opfer nach der Idee der in den ältesten Zeiten üblichen Opfer habe abbilden wollen.

Sowohl der Kaiser, als alle übrigen Personen, welche dem Opfer bewohnen, haben Lorbeerkränze um das Haupt, zufolge der bei den Römern üblichen heiligen Gebräuche. <sup>5)</sup> Man sieht hier bei unserm Opfer auch zwei *Camillos* ihren Dienst verrichten; der eine nämlich hält die Rauchpfanne, der andere hingegen das *Gutturium* oder das Geschirr, aus welchem das Trankopfer in die Schale gegossen wurde; da hingegen bei andern Opfern, die auf verschiedenen Basreliefs vorgestellt sind, nur ein einziger *Camillus* mit der Rauchpfanne in der Hand vorkommt. <sup>6)</sup> Diese *Camilli* waren freigeborne, noch nicht

1) Plutarch. in Num. [c. 8.]

2) Antiq. Rom. l. 2. p. 91.

3) Ibid. p. 128.

4) Leg. l. 6. p. 567. edit. Basil.

5) Paschal. de coron. l. 4. c. 14. p. 249.

6) Bartoli Admirand. ant. tav. 9.

maßbare Jünglinge, welche diesen Namen von ihren Dienstverrichtungen trugen; den *minister* und *camillus* sind Synonyma. Sie hatten ein aufgeschürztes Kleid an, so wie sie hier abgebildet sind, und dem gemäß, was oben bei Numero 16 gesagt worden ist. Neben der Person, welche das Opfer verrichtet, steht der Pfeifer, der auf zwei Pfeifen bläst, welchen man auch bei den Opfern des *Marcus Aurelius* auf dem *Campidoglio* und des *Trajanus* auf seiner Säule wahrnimmt.

Die drei Personen mit Bärten sind entweder Priester oder Kriegstribunen, welche nach der Gewohnheit der übrigen Soldaten den Bart hegten, <sup>1)</sup> da hingegen die übrigen Römer in diesen Zeiten, Philosophen ausgenommen, <sup>2)</sup> den Bart scheeren ließen, um sich vielleicht auch dadurch von den barbarischen Völkern zu unterscheiden. <sup>3)</sup>

Es sind zwei *Lictoren* bei dem Opfer zugegen, so wie auch der *Flamen Dialis* den seinigen bei Opfern hatte, <sup>4)</sup> und durch die auf unserm Marmor, so wie durch die auf einigen consularischen Münzen, werden diejenigen zwölf *Lictoren* angedeutet, welche bei feierlichen Gelegenheiten vor der Person des Kaisers hergingen. <sup>5)</sup> Diese öffentlichen Bedienten haben auf allen Kunstwerken, wo sie erscheinen, wie z. B. drei dergleichen in erhobener Arbeit im Hause *Mari*, keinen Bart, wohl aber einen Lorbeerfranz. Die *Fasces*, welche sie auf unserm Marmor

1) Spartian. Hadrian. p. 5.

2) Philostrat. vit. Apollon. l. 7. c. 34.

3) Conf. Sueton. in Jul. c. 17. Caligul. c. 2.

4) Ovid. fast. l. 2. v. 23.

5) Dio Cass. l. 53. p. 327.

tragen, sind laureati,<sup>1)</sup> dergleichen den Kaisern vorgetragen wurden, und führten ihren Namen daher, weil an dem obern Ende derselben Lorbeerzweige befestigt waren. Wenn ich mich nicht irre, so ist dieses noch von keinem Gelehrten bemerkt worden, um die Benennung solcher Fasces und verschiedene Stellen in den alten Autoren, wo von dem darauf befestigten Lorbeerzweige die Rede ist, zu erklären;<sup>2)</sup> wiewohl man diese Zweige auf ähnliche Art an der Spitze der Fasces in dem auf des Titus Vespasianus Bogen vorgestellten Triumph hervorragen sieht. Dem ohngeachtet hat doch Bartoli diese Zweige nicht bemerkt, und sie eben so wenig auf dem von gedachtem Triumphbogen gelieferten Kupfer sichtbar gemacht. Da eben dieser Bartoli die Lorbeerblätter nicht zu unterscheiden wußte, welche man an dem obern Theile ähnlicher Fasces sieht, die an dem Pilaster eines Bogens auf einem der großen Basreliefs im Campidoglio zu sehen sind, worauf der Triumph des Marcus Aurelius vorgestellt ist: so hat er sie unbestimmt gelassen. Diese Fasces sind indessen noch außerdem der Aufmerksamkeit der Gelehrten würdig, indem sie auf die alte Gewohnheit anzuspieren scheinen, vermöge welcher sie an das Haus der Consuln angeheftet wurden, und folglich die Stellen der alten Autoren erläutern können, wo dieser Gewohnheit erwähnt wird.<sup>3)</sup> Man muß übrigens noch die fasces laureatos von denen unterscheiden, an welchen Lorbeerfränze aufgehängt waren, dergleichen man auf einigen Münzen sieht.<sup>4)</sup>

1) Cic. de Divinat. l. 1. c. 28.

2) Cæs. de bello civ. l. 3. c. 71. Tacit. annal. l. 13. c. 9.

3) Conf. Sagittar. de jan. veter. c. 33. §. 2.

4) Spanhem. de præst. num. t. 2. p. 88.



An den Beilen unserer Fasces, so wie an vielen andern, bei welchen sich Beile befinden, bemerkt man einen erhabenen Rand, statt daß derselbe bei andern nach innen zu gezähnelte ist. Ein solcher Rand deutet ohngefähr ein ledernes Futteral an, womit diese Beile bedeckt wurden, so wie es noch in der preussischen Armee bei den Zimmerleuten unter den Grenadieren gebräuchlich ist, welche auf dem Marsche die Urte, womit sie bewafnet sind, mit einem Futterale bedecken, welches sowohl über das Eisen, als über den Stiel geht. Daß es übrigens, wenigstens zu den Zeiten der Kaiser, etwas ganz Gewöhnliches war, die Beile der Fasces zu bedecken, ist daher wahrscheinlich, daß einige von Silber waren,<sup>1)</sup> so wie es sich auch aus den Futteralen schließen läßt, womit die Waffen bei den alten Griechen und Römern versehen waren, welche sie so lange eingewickelt ließen, bis die Stunde des Kampfes erschien, wo dann der Überzug abgenommen wurde.<sup>2)</sup>

Es ist übrigens bekant, daß die Griechen das Futteral des Schildes *σάγμα*<sup>3)</sup> und das des Helmes *λοφειον*<sup>4)</sup> nannten; jedoch finden wir weder bei den Griechen noch bei den Römern das Futteral der erwähnten Beile benannt. Der auf diese Art bedekte Helm hing den Kriegern an der Seite herab, wie es auf der trajanischen Säule ausgedrückt ist, und wie die preussischen Grenadiere, mit dem Hut auf dem Kopfe, ihre schweren Mützen auf dem Buge tragen.

Die letzte weibliche Figur linker Hand, mit halb

1) [Analecta, t. 2. p. 502.]

2) Conf. Casaubon. ad Sueton. Cæs. c. 67.

3) Pollux, l. 7. segm. 157.

4) Id. l. 10. segm. 142.

entblößter Brust und mit dem Helme auf dem Kopfe muß wohl die Göttin Roma vorstellen, indem sie eben so mit einer bloßen Schulter auf einem der oben erwähnten großen Basreliefs im Campidoglio, welche von einem Triumphbogen des Marcus Aurelius genommen sind, abgebildet ist, wie sie diesem Kaiser die Kugel zustellt, die sein Reich bedeckt. <sup>1)</sup>

1) Bartoli Admir. ant. tab. 6.

---

## Vierzehntes Kapitel.

---

### Antinous.

[Numero 179 u. 180.]

Größer, schöner und besser erhalten, als der Kopf des Antinous, den ich unter Numero 179 aufstelle, und dessen Original von parischem Marmor in der Villa Mondragone zu Frascati steht, ist, glaube ich, nirgends zu finden. Er ist kolossal, und wenn man noch das unter Numero 180 aufgeführte Brustbild eben dieses Antinous, das sich auf einem Basrelief Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani befindet, dazu nimmt: so kann man diese beiden Werke als das höchste Streben betrachten, zu welchem sich die Kunst in den Zeiten des Kaisers Hadrianus emporgeschwungen hat. <sup>1)</sup>

Da der parische Marmor, aus welchem, wie ich schon bemerkt habe, der mit Numero 179 bezeichnete Kopf verfertigt ist, eine Farbe hat, die der natürlichen Farbe des Fleisches und der Haut sehr nahe kommt: so hat der Künstler, um dem Augapfel gleichfalls eine ziemliche Farbe zu geben, sich des andern Marmors bedient, den man gemeiniglich Palombino nennt, und der in der Weisse mit der Milch wetteifert. Von diesem Marmor nun hat er einen Augapfel in das Hohle des Auges eingesetzt. Da indessen das Weisse oder die Hornhaut des Augapfels zwar eine weisse, aber doch mit etwas Blau

1) [G. d. K. 12 B. 1 K. 15 — 20 S.]

vermischte Farbe zu haben pflegt, und ich um den Augapfel herum, d. h. an den Gränzen der Augenhöhlen, ein sehr dünnes Blech von Silber, das mit dem Augapfel selbst eingesetzt ist, wahrnahm: so gerieth ich auf den Gedanken, daß der Künstler mit einem solchen feinen Silberblättchen den Augapfel selbst überzogen gehabt und so überkleidet in die Augenhöhle eingesetzt habe, damit die auf solche Art bekleidete Hornhaut der oben erwähnten natürlichen Farbe desto näher kommen möchte. In dem Augapfel selbst sieht man eine Höhlung statt des Sterns und in der Mitte dieser Höhlung befindet sich in der Rundung herum eine andere noch tiefere; so daß man leicht vermuthen kan, es seien in diesen beiden Höhlungen edle Steine eingesetzt gewesen, von denen der eine die Farbe des Augensterns von Antinous, der andere aber die der Pupille oder Linse gehabt hatte. Auf eben solche Art ist man in Ansehung der Augen auch mit einer Muse, gleichfalls von Marmor und mehr als natürlicher Größe, verfahren, die man mit der Leber in der Hand im Hause Barberini sehen kan.<sup>1)</sup>

Dieses ist indessen nicht auf meinem Kupfer zu sehen, da es der Zeichnung entgehen muß. Ich hätte mich begnügt, sowohl das eine als das andere Denkmal in genauern Zeichnungen und ohne ein Wort darüber zu sagen, bekannt zu machen, wo sodan der Anblick des Kupfers über alles, was man daran sieht, hätte urtheilen lassen. Allein der erwähnte Kopf hat ein besonderes Merkmal, welches nicht bloß verdient gesehen zu werden, sondern von welchem man auch sprechen muß; theils weil so Wenige es bemerkt haben, theils weil es vielleicht kein einziger von denen, die es sahen, verstanden hat.

1) [G. D. K. 5 B. 5 K. 21 S. 7 B. 2 K. 13 S.]



Das Merkmal, von welchem ich rede, ist das Gewinde, welches diesen Kopf wie eine Schlange gekrümmt umgibt, und das Löcher hat, die gewiß hier angebracht sind, um darin das noch Fehlende des Kranzes zu befestigen, wovon das so gekrümmte Gewinde gleichsam der Stiel oder vielmehr die Unterlage bildet. Das, was in diesen Löchern befestigt werden sollte, fañ man, wie ich glaube, am besten aus dem Blumengewinde ersehen, welches das Haar des Antinous auf dem beigefügten und mit Numero 180 bezeichneten Marmor umgibt; wiewohl Venuti in seinem Commentar, den er über eben dieses Basrelief herausgegeben, sich eben so wenig darauf eingelassen hat, obgleich dieses das einzige war, wodurch er seinen Lesern eine nicht zu verachtende Gelehrsamkeit zeigen konnte.<sup>1)</sup>

Der Kranz nun, welchen Antinous auf dem gedachten Marmor hat, besteht aus Lotusblumen, welche die Agypter in Alexandria nach dem Antinous nannten *Antinoeia*.<sup>2)</sup> Da ein Dichter zu den Zeiten des Hadrianus wahrnahm, daß eine besondere Art von Lotus die Farbe der Rose, nur von einer dunklern Röthe, habe,<sup>3)</sup> hingegen die Blüthe der andern Art himmelblau sei:<sup>4)</sup> so sagte er, um sich diesem Kaiser gefällig zu machen, daß jene Blume aus dem Blute eines Löwen entsprossen sei, welchen derselbe in Mauritanien, einem an Aegypten gränzenden Lande, wo Antinous gestorben war, getödet hatte. Indessen rührt die Gewohnheit, das Haupt des Antinous in allen Abbildungen mit Lotusblumen zu bekränzen, nicht von die-

1.) Borioni collect. ant. Rom. tab. 9.

2.) Athen. l. 15. [c. 6. n. 21.]

3.) Theophr. hist. plant. l. 6. c. 10.

4.) Athen. l. c. Salmas. in Solin. p. 926.

sem Dichter allein her; sondern beruht auch, wie ich glaube, darauf, daß diese dem Mohn gleichenden Blumen einen sehr lieblichen Geruch haben, und der Saft davon zur Bereitung der wohlriechenden Salben gebraucht wurde; <sup>1)</sup> vielleicht auch darauf, daß sie im Frühlinge zu blühen pflegen, <sup>2)</sup> zwei Umstände, die sich zu dem lieblichen Gesicht des Antinous, so wie zu seinem Alter sehr gut schiten. Also würde das Gewinde, welches sich um den kolossalen Kopf des Antinous herumschlängelt, für nichts anderes zu halten sein, als für die Unterlage, an welcher diese Blumen befestiget wurden, und das Loch oben auf dem Wirbel des Hauptes, welches drei Finger im Durchmesser hat, ist nur das Behältniß des Zapfens, an welchem die größte Lotusblume fest gemacht war. Übrigens möchte ich weiter, aber nicht sowohl wegen der Ähnlichkeit des Blumengewindes auf gedachtem Basrelief mit dem des kolossalen Kopfes, von welcher wir so handeln, als vielmehr wegen der so großen und vollkommenen Übereinstimmung der Arbeit und der Idee, behaupten, daß beide Kunstwerke von einem Bildhauer verfertigt worden, jedoch mit Ausnahme der Büste, auf welcher der Kopf sitzt, da diese neu und schlecht gearbeitet ist.

Übrigens wird es nicht unschicklich sein, wenn ich, statt mit einer Declamation zu schließen, wie es ohngefähr der oben gedachte Abate Venuti in Betref der angeblichen unerlaubten Liebe Sadrans zu Antinous macht, hier noch bemerke, daß dieser schöne Jüngling einer von den Atrienfes im Palaste, <sup>3)</sup> das heißt: einer von den Wächtern des

<sup>1)</sup> Theophr. l. c. l. 9. c. 7.

<sup>2)</sup> Heraclid. alleg. Hom. p. 462.

<sup>3)</sup> Hegesipp. ap. Euseb. hist. eccles. l. 4. c. 8.

Antinous oder der darin aufgestellten Gemälde und Bildsäulen war, und daß man dieses Amt gewöhnlich Jünglingen aus dem Sklavenstande zu übertragen pflegte, wie solches aus der von Seiner Eminenz dem Herrn Cardinal Alexander Albani unter den Trümmern des alten Antiums gefundenen Tafel erhellet, die izo im Museo Capitolino aufbewahrt wird. <sup>1)</sup> Allein sie wurden mit etwas mehr Vorzug als die übrigen Sklaven behandelt <sup>2)</sup> und auch besser gekleidet, wie man aus dem Phädrus sieht, wenn er sagt:

*Ex alticinctis unus altriensibus,  
Cui tunica ab humeris iuncto pelusio  
Erat districta, cirris dependentibus.* <sup>3)</sup>

Aus dieser Stelle nun will Pignortus behaupten, <sup>4)</sup> daß sie leinene Kleider, aus der Vergleichung mit dem Antinous aber, daß sie das Haar nicht lang, sondern etwas verschnitten getragen hätten, mit eben so schönen geringelten Locken, wie dieser Jüngling, die aber mit demjenigen Theile des Gewandes, welcher eine der Schultern bedecken sollte, zurückgeschlagen gewesen wären, um auf diese Art das Reizende der Nacktheit zu zeigen. Allein dieser Scribent, der sich solches beim Anblick der Haare an den Köpfen des Antinous auf Münzen eingebildet, hat nicht gewußt, (wiewohl jener auf dem gedachten Marmor in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani eben so

1) Tab. Ant. cum interpretat. Vulp. Rom. 1726. 4.

2) Cic. parad. V. c. 2. Conf. Plaut. Asin. act. 2. scen. 2. v. 84—85.

3) L. 2. fab. 5.

4) De serv. c. 21. p. 222.

Winkelman. 8.

beschaffen ist,) daß dieses Haar an dem hier beschriebenen kolossalen Kopfe ganz verschieden von jenem sei, welches auch der Fall mit einem andern Kopfe ist, der, wie ich glaube, nach Engeland gebracht worden, und wo Antinous wie ein Mercurius vorgestellt war.

Es ist noch zu bemerken, daß Antionus in allen Abbildungen etwas Melancholisches im Gesichte hat, gerade so, wie Virgilius das Gesicht des Marcellus beschreibt:

Egregium forma juvenem . . . .  
*Sed frons læta parum, et dejecto lumina vultu.*

Seine Augen sind immer groß, mit einem guten Contur; sein Profil ist sanft abwärts gebeugt und im Munde und Rinne ist etwas wahrhaft Schönes ausgedrückt.





## Vierter Theil.

### Sitten, Gebräuche und Künste.

---

#### Erstes Kapitel.

---

#### Ein durchbohrter Altar.

[Numero 181.]

Der vierte Theil dieses Werkes, welcher verschiedene Denkmale zum Gegenstande hat, worauf wir Vorstellungen von den Sitten der Alten finden, fängt unter Numero 181 mit einer Vase von gebräutem Thone an, die sich in der vaticanischen Bibliothek befindet. Das Besondere an dieser Vase ist der viereckichte Altar, welcher in der Mitte ein Loch hat, aus welchem die zur Libation dargebrachten Flüssigkeiten, die man auf denselben zu gießen pflegte, herausfloßen. Vier ähnliche so durchlöcherzte Altäre sieht man auf eben so viel Vasen gleichfalls in dieser Bibliothek abgemalt. Auf einer derselben ist ein Jüngling, der einen Versöhnungsweig auf den Altar hält; so wie auf einer andern eine weibliche Figur steht, die eben dieses thut. Ein anderer ähnlich geformter Altar zeigt sich gleichfalls auf einer Vase von gebräutem Thone, welche ehemals in Padua war und von Buonarroti in

Dempyters Sctrurien eingerückt worden ist.<sup>1)</sup> Zwei andere Vasen von gebräuntem Thone, auf welchen Altäre mit solchen Löchern abgebildet sind, führt Montfaucon an,<sup>2)</sup> hält aber dieselben am einen für einen Pfeil, und am andern für einen durch einen Ring gezogenen Strik.

Diesen besondern Umstand hat man bisher noch nicht bemerkt, und er findet sich auch nicht an den sehr wenigen Opferaltären, die auf unsere Zeiten gekommen sind. Ich sage, sehr wenige; denn der größte Theil von denen, die man gewöhnlich dafür hält, sind nichts als Begräbnißsteine. Man wird mich daher hoffentlich nicht tadeln, daß ich ein Denkmal bekant mache, aus welchem man lernt, wie die auf Altäre gegossenen Libationen abfloßen.

Nach dem zu urtheilen, was Nikomachus Gerasenus sagt,<sup>3)</sup> daß nämlich die allerältesten Altäre, besonders die ionischen, nicht so breit als hoch, noch ihre Basis dem Kranze gleich gewesen seien, wie man dieses doch an dem Altare, wovon hier die Rede ist, sieht: kan man wohl nicht annehmen, daß diese Base ein so hohes Altertum habe; und eben so wenig läßt sich mit Salmasius behaupten,<sup>4)</sup> daß die Altäre gewöhnlich eine viereckichte oder kubische Gestalt gehabt hätten, da der Augenschein das Gegentheil lehrt.

Der lange Streif am Thyrsus, welchen die zur Linken des Altars stehende weibliche Figur in der Hand hat, kömmt auch auf andern Vasen vor, und er scheint denjenigen erwünscht zu sein, welche vermöge des Vorworts *αἶνα* in jener Stelle Homers:

1) T. 2. tab. 90.

2) Suppl. de l'antiq. t. 3. pl. 30. 34.

3) Arithmet. l. 2. p. 56.

4) Not. ad Dosiad. aras. p. 128.

ΣΤΕΜΜΑΤ' ΕΧΩΝ ΕΝ ΧΕΡΣΙΝ ΕΚΗΒΟΛΑ ΑΠΟΛΛΩΝΟΣ,  
ΧΡΥΣΕΩ ΑΝΑ ΣΚΗΠΤΡΩ, <sup>1)</sup>

wollen, daß der Priester Chryses die Inful des Apollo an dem Szepter, das er in der Hand trug, gebunden hatte; den der Streif auf dieser Vase, den ich seiner Länge und Breite wegen ein Fähnchen nennen möchte, ist auf andern oben angeführten Vasen kleiner und kan wirklich für eine Inful, d. h. für eine Art von Kopfbinde, gehalten werden.

Dieses also angenommen, würde sich die von Henricus Stephanns in Vorschlag gebrachte Lesart in jener Stelle bestätigen. Dieser behauptet nämlich, daß das Wort ΣΕΜΜΑ im Singulari zu nehmen sei: ΣΕΜΜΑ Τ' ΕΧΩΝ, welches aber ganz und gar nicht mit der Meinung des gelehrten Ernesti übereinstimmen würde, da er in seinen Anmerkungen zum Homerus dieses Wort im Plurali nimt; aus dem Grunde, weil das, was an den Stof, Chrysus oder das Szepter gebunden ist, nur eine einzige Binde sei.

1) Il. A. I. v. 14 — 15. v. 373 — 374.

## Z w e i t e s   K a p i t e l.

---

### K a n e p h o r e n.

[Numero 182.]

Die beiden weiblichen Figuren, welche in gebräutem Thone abgebildet sind; mit Kästchen (καλαδοι) auf dem Kopfe,<sup>1)</sup> unter Numero 182, sind zwei Kanephoren, oder solche der Pallas gewidmete Jungfrauen, welche dieser Göttin, wie man hier sieht, die darzubringenden Opfer in kleinen Kästchen von Ruten geflochten tragen. In Athen, wo die Verehrung dieser Göttin zuerst eingeführt worden, waren nicht mehr als zwei Kanephoren, welche in der Vorstadt nahe am Tempel der Pallas wohnten.<sup>2)</sup> Zwei nicht sehr große Kanephoren hatte der berühmte Polykletus in Erz verfertigt. Diese nahm in der Folge Verres den Thespiern, nebst vielen andern Denkmälern der Kunst, und brachte sie nach Rom;<sup>3)</sup> daher es wahrscheinlich ist, daß die gegenwärtigen Figuren von gebräutem Thone nach den Originalen jenes großen und berühmten Künstlers abgeformt worden sind. Auch Jupiter hatte in Böotien seine Kanephoren;<sup>4)</sup>

1) Eustath. in Homer. p. 726.

2) Pausan. l. 1. [c. 27.]

3) Cic. in Verr. l. 4. c. 3. [G. d. R. 9 B. 2 R. 23 §. Note.]

4) Plutarch. [amator. narrat. init.]



wie viel ihrer aber gewesen seien, davon findet man nichts aufgezeichnet. Übrigens kommen drei davon auf einem alten herculanischen Gemälde vor.<sup>1)</sup>

1) Pitt. d'Ercol. t. 4. tav. 12.

---

## D r i t t e s   K a p i t e l .

---

### E x s t i s p i c i u m .

[N u m e r o 183.]

Der Beweggrund, warum ich den mit Numero 183 bezeichneten und in der Villa Borgheſe befindlichen Marmor hier aufführe, iſt die große Seltenheit des Gegenſtandes, indem er, ſo viel ich weiß, der einzige iſt, wo ein Exſtiſpicium oder eine Beſchauung der Eingeweide der Thiere bei den Opfern, beſonders der Leber, die ſich hier deutlich unterſcheidet, vorgeſtellt iſt. Derjenige, der dieſe Handlung verrichtet, hieß extispex, und war eine Art von Prieſter. Er kniet vor dem Opferthiere, das auf dem Rücken liegt, und ſowohl er als die Figur des popa, der in der rechten Hand das Beil (*malleus*<sup>1)</sup>) in der linken aber ein Gefäß hält, ſind naht bis auf eine Schürze, welche bei dem popa um den Nabel herum geht, bei dem extispex aber tiefer unten beſeſtigt iſt. Die Opferprieſter, welche auf dieſe Art bekleidet waren, wurden *succincti*,<sup>2)</sup> die Schürze aber *limbus* genannt.<sup>3)</sup>

1) Ovid. metam. l. 12. v. 248. Sueton. in Caligul. c. 31.

2) Propert. l. 4. eleg. 3. v. 62. Ovid. fast. l. 1. v. 319.

3) Serv. ad Æn. l. 12. v. 120.

## V i e r t e s   K a p i t e l.

---

### Unterricht der Kinder.

[Numero 184.]

Das Basrelief unter Numero 184, das nach einer Zeichnung in Kupfer gestochen ist, stellt den von einer Mutter, welche mit dem Mantel über den Kopf geschlagen da sitzt, veranstalteten Unterricht zweier Knaben vor. Der Lehrmeister, der einem der alten Philosophen gleicht und ein Buch in der Hand hat, unterrichtet den ältern Knaben, der ein Diptychon, oder ein aus zwei viereckig-länglichen Tafeln bestehendes Buch in der Hand hält, dessen inwendige Seiten mit Wachs überstrichen waren, ringsherum aber einen Rand hatte.<sup>1)</sup> Diptycha, die man im alten Herculano gefunden hat, sind Tafeln von braunem Holze, mit einem Rande von Silberblech eingefast. Beger hat ein Basrelief bekannt gemacht,<sup>2)</sup> welches vom nämlichen Inhalte, nur etwas verschieden ist; aber der Marmor existirt nicht mehr in Rom.

Ich laß nicht umhin, bei dieser Gelegenheit eines Fehlers zu erwähnen, welchen der so gelehrte Buonarroti bei Gelegenheit eines Diptychons begangen hat, das auf einer von den in der vaticanischen Bibliothek befindlichen Vasen aus gebräun-

1) [G. d. K. 1 B. 2 K. 10 S. Note; 2 B. 202 — 204. u. oben S. 77.]

2) Spicil. antiq. p. 136. 139.

tem Thone abgemalt,<sup>1)</sup> verschlossen und mit einer Schnur dreimal umwunden ist, woran nach aussen der auf einer der Tafeln liegende Griffel befestigt ist. Deswegen nun hat er geglaubt, daß diese Tafeln ein musikalisches Instrument mit drei Saiten seien, und zwar dasjenige, welches Pollux eine Cithar nennt; den Griffel aber hat er für das dazu gehörige Plektrum angesehen. Drei andere Diptycha, die diesem gleichen, sieht man auf drei Vasen in eben dieser Bibliothek; so wie ein anderes auf einer Vase in der Galerie des Großherzogs von Toscana,<sup>2)</sup> und noch ein anderes auf einer Vase des Ballisnieri in Padua.<sup>3)</sup> Alle fünf sind, wie die Vasen selbst, gemalt.

Man fing in den Schulen mit der Erklärung des Homerus an, weil die Alten ihn für den Grund und die Quelle aller übrigen Wissenschaften hielten. Das Buch also, welches der Lehrmeister oder Philosoph auf unserm Kupfer in der Hand hält, wird wahrscheinlich die Werke dieses Dichters enthalten. Auf dem Marmor Beger's ist eine ähnliche Figur befindlich, die gleichfalls einen Knaben unterrichtet, der ein aufgeschlagenes Buch in der Hand hat, und von Mercurius zu seinem Lehrmeister hingeführt wird, welchen Beger für den Weltweisen Pythagoras hält, indem er behauptet, daß auf diesem Marmor die Erziehung des Pythagoras vorgestellt sei, ohne indessen seine Behauptung mit wahrscheinlichen Gründen zu unterstützen. Jakob Gronovius hat hierauf die Figur im Großen zeichnen lassen und gibt sie auf Beger's Wort für ein Bild-

1) Dempst. Etrur. tab. 13. Buonarr. explic. S. 36. p. 68.

2) Ibid. t. 2. p. 105.

3) Ibid. tab. 90.



niß des Pherecydes aus.<sup>1)</sup> Neben unserm Kinde steht ein komischer Schauspieler mit einer Maske, um auf die moralischen Vorschriften des bürgerlichen Lebens anzuspielden, welche die Bühne zu geben pflegt, indem man die Charaktere der Menschen leichter auf dem Theater, als auf den Märkten kennen lernt. Dieselbe Idee nimmt man auf dem kurz vorher angeführten Marmor wahr, und zwar ist sie daselbst durch eine Muse ausgedrückt, welche die komische Maske in der Hand hält. Überdies wird darauf das öffentliche Leben durch die Muse Melpomene vorgestellt, die auf der andern Seite mit einer tragischen Maske in der Hand da steht.

Eben dieses Kind hat auf unserm Marmor die Knie etwas gebeugt, um dadurch die Furcht auszudrücken, welche es empfindet, daß es sich nicht zu den hohen Lehren, wohin sein Auge gerichtet ist, werde erheben können. Das andere kleine Kind, welches sich noch in den Händen der Säugamme befindet, scheint sich gleichfalls beim Anblicke der Kugel zu fürchten, welche auf einer hohen sechseckigen Säule ruht, gerade so, wie man auf einer Münze der Insel Samos die Himmelskugel auf einer Säule liegen und den Pythagoras dieselbe erklären sieht. Die beiden jugendlichen Figuren, welche sich über die Kugel unterhalten, scheinen zwei Musen zu sein, von denen eine Urania sein müßte.

Auf einer der unsrigen ähnlichen Abbildung, wo diese Figur, welche über die Kugel spricht, noch eine Art von Griffel in der Hand hat, glaubt ein gewisser Gelehrter die Weissagungen der Geburtskunde zu erkennen, indem die Alten bei der Geburt eines Kindes die Sterndeuter zu befragen

1) Thesaur. antiquit. Græc. vol. 2. ad tab. 37.

pflegten,<sup>1)</sup> welches man *fata advocare* und *fata scribere* nannte. Diese Abbildung war von einer Begräbnißurne genommen, die ehemals im Hause Sacchetti stand, izo aber im Museo Capitolino befindlich ist. Bartoli hat sie ganz in Kupfer ziehen lassen und bekant gemacht.<sup>2)</sup> Ich habe indessen diesem Gelehrten nichts entgegenzustellen; denn die Abbildung, die er für eine Erforschung der Schicksale eines Kindes, das man darauf geboren werden sieht, ausgibt, ist sehr verschieden von dem Unterricht der beiden, welche auf unserm Marmor vorkommen. Was man hinter der sitzenden weiblichen Figur sieht, gleicht einem Ruhbette, dergleichen die Konopceen (κωνοπεριον) der Alten waren.<sup>3)</sup>

1) Bartholin. de ritu puerper. c. 3. p. 46.

2) Admirand. ant. tab. 65.

3) [Horat. epod. IX. 16. et Schol. ad h. l. Juv. VI. 80. Analecta, t. 3. p. 61 et 91.]

# Fünftes Kapitel.

---

## Die Schule der Philosophen.

[Numero 185.]

Das mit Numero 185 bezeichnete Denkmal in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani ist Musaik. Man entdeckte es einst in dem Gebiete von Carsina, einer alten Stadt im ehemaligen Umbrien und der heutigen Romagna, wo der berühmte Plautus geboren war. Die Zeichnung in dieser Musaik, die eben nicht zu den vorzüglichsten gehört, trägt Spuren an sich, daß dieses Kunstwerk in Zeiten verfertigt worden, wo die schönen Künste schon im Verfall waren.

Man sieht auf demselben eine Versammlung von sieben Philosophen, so wie man zu Wien in der berühmten Handschrift des Dioskorides, welche in der kaiserlichen Bibliothek aufbewahrt wird, eben so viele Ärzte abgemalt findet, unter deren Figuren der Name eines jeden bemerkt ist.<sup>1)</sup> Man könnte vielleicht sagen, daß auch auf unserer Musaik eine Akademie von Ärzten vorgestellt sei, und zwar insbesondere diejenige, welche die Römer *Schola medicorum* nannten. Dieselbe wurde in einem öffentlichen Gebäude gehalten, welches mit Statuen ausgeschmückt war; wenigstens beweiset dieses die Inschrift: *TRANSLAT. DE. SCHOLA. MEDICOR.* welche bis 170 noch nicht bekannt gemacht worden ist, die man aber auf der obern Seite

1) Lambec. Commentat. biblioth. Vindob. vol. 2. p. 660.  
[Visconti Iconograph. pl. 35.]

des Fußgestelles der früher erwähnten Statue einer Amazone in der Villa Mattei liest. Ich will aber ganz und gar nicht denen widersprechen, welche etwa glauben, daß auf unserer Musaik gewisse berühmte Ärzte, die indessen nicht zu gleicher Zeit gelebt haben, wie dieses der Fall mit jenen sieben in der Handschrift des Dioskorides ist, vorgestellt sein könnten. Ich bemerke vielmehr noch dabei, daß unter dieser Voraussetzung die Figur mit der Schlange vielleicht das Bildniß Asklepiades sein könne, als welcher in der gedachten Handschrift gleichfalls eine Schlange in der Hand hat, die er zu reizen scheint, als eine Anspielung auf seine beiden Gedichte, die den Titel führen *Theriaca* und *Alexipharmaca*.

Da der Verfertiger der Musaik eine Versammlung an einem eingeschlossenen Orte bezeichnen wollte: so hat er durch die Thür ein Gebäude angedeutet. Die Arznei aber, welche der Gegenstand ihrer Berathschlagungen zu sein scheint, kan sowohl durch die Schlange, welche die zunächst an der Thüre stehende Figur in der rechten Hand hat, als auch durch die vier obern auf der Thüre selbst stehenden Gefäße symbolisch vorgestellt werden. Die Schlange ist bekanntlich das Symbol der Arznei und des Askulapius insbesondere. Sie wurde demselben beigegeben, entweder um dadurch auf die Sage hinzudeuten, daß er den Glaukus mit Hülfe eines gewissen Krautes wieder in's Leben zurückgerufen habe, mit welchem einst in seiner Gegenwart eine Schlange der andern, die er mit einem Stof getödet hatte, das Leben wieder herstellte; oder auch deswegen, weil dieses Thier, das seine Haut jährlich ablegt, das Sinnbild der Arznei wurde, welche durch die Heilung der Krankheiten den Körper gleichsam wieder verjüngt. Die mit einem langen Schnabel versehenen Gefäße scheinen Arzneien anzudeuten, ohn-



gefähr eben so, wie zwei weibliche Figuren zu Elis, welche Mörser mit Keulen in den Händen hatten, Einbilder der Arznei sein mochten. <sup>1)</sup>

Die Figur, welche die Kugel mit dem Stofe berührt, muß entweder ein Geometer oder ein Sternkundiger sein, und kan gleichfalls Beziehung auf die Arznei haben, so daß dieselbe etwa, als Sternkundiger und Arzt zugleich, den Einfluß der Constellationen erforscht.

Man sieht überdies eine Sonnenuhr auf einer Säule, dergleichen zu Rom in den ältesten Zeiten an öffentlichen Orten gewöhnlich waren. <sup>2)</sup> Es scheint auch wohl, daß dieses in literarischen Versammlungen gebräuchlich gewesen ist, so viel sich wenigstens aus einer solchen Uhr schließen läßt, welche zwischen zwei von den neun Musen steht, die mit der Pallas in ihrer Mitte auf einem Sarkophag im Hause Barberini halb erhoben gearbeitet sind. Alle auf alten Denkmalen abgebildeten Uhren sind so, wie auf unserer Musaik, auf Säulen oder hohen Pfosten aufgestellt; und wirklich findet sich auch die Nachricht, daß Valerius Messala gleichfalls die erste Uhr, die er zur Zeit des ersten punischen Krieges in Rom besaß, auf einer Säule aufstellen ließ. <sup>3)</sup> Die Versammlung dieser Figuren bildet übrigens einen Halbkreis, so wie es bei den alten Philosophen, Rhetorikern, u. s. w. gebräuchlich war, woher der Name *κυκλοι*, Kreis, entstand. <sup>4)</sup>

1) Pausan. l. 5. [c. 18. Allegorie S. 100. Note.]

2) Cic. orat. c. 18. Macrobi. Saturnal. l. 2. c. 4. p. 270. Conf. Victor. var. lect. l. 21. c. 13.

3) Plin. l. 7. c. 60. [sect. 60.]

4) Philostrat. vit. Apollon. l. 1. c. 3. p. 5.

## Sechstes Kapitel.

---

### Die Bildhauerei.

[Numero 186.]

Auf dem Marmor, welcher sich in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani befindet, hier unter Numero 186, ist auf der einen Seite der Bildhauer Quintus Collius Alcamenes vorgestellt, wie er sich selbst mit einer Büste in der linken Hand darauf abgebildet hat, welche die seines Sohnes zu sein scheint. Auf der andern Seite erblickt man seine Frau, die Räucherwerk auf einen brennenden Leuchter schüttet. <sup>1)</sup> Ein ähnliches Denkmal findet sich in der Villa Negroni. Es besteht in einer Herma, woran der Kopf fehlt, und ist von einem andern Bildhauer, Namens Zeno, verfertigt, und zum Andenken seines verstorbenen Sohnes aufgerichtet worden, wie man aus der daran befindlichen metrischen Inschrift ersieht. Ich habe dasselbe bereits in meiner Geschichte der Kunst bekannt gemacht. <sup>2)</sup>

Alcamenes war von Geburt ein Grieche, wie dieses sein Burname zeigt, und ein Freigelassener der Collischen Familie, wie man aus dem eigentlichen Namen ersieht. Von eben dieser Familie ist in einer andern Inschrift vier anderer Freigelassenen samt eines Weibes Erwähnung gethan. <sup>3)</sup> Was nun

1) [7 B. 1 K. 36. 8 B. 4 K. 56. 11 B. 1 K. 12 6.]

2) [11 B. 3 K. 26 6. Vorläuf. Abb. 195 6.]

3) Fabretti Inscript. c. 4. p. 396.

den auf unserm Marmor vorgestellten Künstler betrifft, so sieht man, daß er in seiner Municipalstadt ausgezeichnet war, indem er nicht nur die Würde eines Decurio oder Senators, sondern auch eines Duumvirs hatte: in dergleichen Städten die vornehmste Würde,<sup>1)</sup> weil daselbst die Duumviri gerade das vorstellten, was in Rom die Consuln; so daß sie sogar in einigen, wie z. B. in Capua,<sup>2)</sup> wirklich den Titel Consul führten.

Die Kunst, womit er sich beschäftigte, hat er selbst durch den Griffel, den er in der [rechten] Hand hält, angedeutet. Dieses ist ein hölzernes Werkzeug, mit welchem die Bildhauer den Thon modelliren. Ein solches Werkzeug, welches Prometheus auf der kurz vorhin erwähnten Begräbnißurne, die im Museo Capitolino aufbewahrt wird, in der Hand hält, hat Bannier für den Meißel der Bildhauer angesehen.<sup>3)</sup>

Wo der Griffel nicht gehörig modelliren konnte, pflegten die alten Bildhauer, so, wie unsere, die Nägel der Finger zu gebrauchen; woraus sich der Ausdruck des berühmten Polykletus erklären läßt, daß nämlich, wenn der Thon unter den Nägeln sitzen bleibe, die größte Schwierigkeit beim Arbeiten anfange: ὅταν ἐν οὐχί ὁ πηλὸς γένηται, oder οἷς ἀν εἰς οὐχὰ ὁ πηλὸς ἀφίσκηται.<sup>4)</sup> Es scheint mir, daß man diesen Spruch bisher noch nicht verstanden hat; denn Franz Junius hat ihn in der Übersetzung nicht anders als so

1) Apulej. apolog. p. 444.

2) Cic. pro Pis. c. 11. Conf. Noris cenotaph. Pisan. dissert. 1. §. 3.

3) Mythol. t. 3. p. 470.

4) Plutarch. Sympos. 1. 2. probl. 3. [initio. De profectu virtut. in fine. Facii excerpt. e Plutarcho. p. 47.]

erklärt: cum ad unguem exigitur lutum. 1) Ferner erklärt Suidas das Verbum οὐχιζειν, ἐξοὐχιζειν, welches der Bildhauer letzte Formirung mit den Nägeln zu bedeuten scheint, ganz schwankend durch die Wörter ἐξεραζειν τοῖς οὐχί, und Phrynichus behauptet geradehin, daß es ein Sprichwort sei, vom Nagel abschneiden hergenommen; 2) da es doch weit besser das Vollenden einer Sache, wie die, wovon hier die Rede ist, und die letzte Formirung mittelst der Nägel bedeuten kann.

Auf das mit den Nägeln bewirkte letzte Vollenden der Modelle von Thon bezieht sich noch eine andere sprichwörtliche Redensart:

. . . . . ad unguem  
Factus homo, 3)

so wie eine andere, deren sich gleichfalls Horatius bedient:

Perfectum decies non castigavit ad unguem. 4)

Auch diese beiden Redensarten sind so wenig wie die übrigen von den Auslegern gehörig verstanden und erklärt worden.

Der alte Commentator des Horatius behauptet, daß beide Stellen auf das Passen der Fugen bei Steinen, welches die Steinmezen mit den Nägeln verrichten, anspielten. Diese Erklärung hat auch Erasmus von Rotterdam 5) und Bent-

1) [Catalog. pict. in Polyclet. p. 168. Man sehe die Notizen zur G. d. K. 7 B. 1 K. 3 S.]

2) Eclog. p. 126.

3) Horat. l. 1. sat. 5. v. 32 — 33.

4) Ad Pis. v. 294.

5) Adag. chil. 1. cent. 5. ad. 91.



len angenommen. Man findet indessen darin auch nicht die geringste Analogie mit der Idee, die man von einem Menschen hat, von dem man sagt, er sei *ad unguem factus*. Dagegen stimmt das von dem Spruche des Polykletus hergenommene Gleichniß ganz vortrefflich damit überein. Den was soll wohl *homo ad unguem factus* anderes sagen, als ein ganz vollkommener Mensch, wie die Modelle sein mußten, die, wie ich glaube, von jenem berühmten Künstler mit den Nägeln formirt und dadurch zur höchsten Vollkommenheit gebracht worden?

Der andere Vers des Horatius, in dem von mir in Vorschlag gebrachten Sinne genommen, ver trägt sich nicht mit der von Bentley, nach einigen alten Handschriften angenommenen Lesart; sondern verlangt vielmehr, daß man das gewöhnliche Wort *perfectum* wieder an die Stelle des neu aufgenommenen *præsectum* setze. Endlich bezieht sich auch noch auf eben diese Art zu modelliren jener Vers des Persius:

*Artificemque tuo ducit sub pollice vultum.*<sup>1)</sup>

Um jedoch wieder auf unser Kupfer zu kommen, so zeigt das Räucherwerk, welches die Frau in die auf dem Leuchter brennende Flamme schüttet, einen heiligen Gebrauch an, und nach dem zu schließen, was ich in einem griechischen Epigramme von einer armen Frau gelesen habe, welche dem Bacchus das ganz schlecht gemalte Bildniß ihres Sohns weihet,<sup>2)</sup> kommt es mir vor, daß auch auf unserm Marmor *Alcámenes* und seine Frau vorgestellt seien, wie sie die Büste ihres Sohns irgend einer Gottheit weihen.

1) Sat. 5. v. 40.

2) Epigr. ap. Küstr. not. in Suid. v. *ῥαπιννα*. [Analecta, t. 1. p. 224.]

# S i e b e n t e s   K a p i t e l.

---

## D i e   T o n k u n s t.

[Numero 187.]

In Ansehung des unter Numero 187 aufgeführten Grabsteins, der in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani existirt, und worauf eine verstorbene Frau, Namens Claudia Italia, abgebildet ist, will ich mich hauptsächlich bei der Inschrift aufhalten, welche man in dem Buche, das sie in der Hand hält, liest, und die ihre in drei Worten bestehende Lobschrift enthält: ΠΑΧΗ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΜΕΤΕΧΟΥΣΑ, bewandert in jeder Art von Musik. Wenn man das Wort Musik hier in der weitesten Bedeutung nehmen müßte, nach welcher Plato dieser Kunst den Namen der höhern Philosophie gab,<sup>1)</sup> weil unter ihr jede Übung des Geistes begriffen sei, wie man unter dem Worte Gymnastik jede Übung des Körpers begrif:<sup>2)</sup> so würde das der Verstorbenen beilegte Lob sich nicht bloß auf die Tonkunst einschränken, sondern auf jede andere Wissenschaft ausdehnen. Das Wort mag indessen in einem Sinne genommen werden, in welchem es wolle, so kan doch das andere Wort ΠΑΧΗ ganz oder jede Art, alle drei Gattungen der Tonkunst in sich begreifen, welche nach der Eintheilung des Plato waren: Gesang oder Ode; Ge-

1) Phædr. p. 23.


2) Id. Leg. l. 7. p. 511. p. 577.

sang und Lautenspiel verbunden, und endlich das bloße Lautenspiel.

Ich fañ übrigens als eine ganz bekante Sache voraussetzen, daß die Jugend in Griechenland, da die Musik von den Philosophen so sehr anempfohlen wurde, gleich beim ersten Unterrichte Anleitung zu derselben erhielt.<sup>1)</sup> Das kleine Kind der hier vorgestellten Mutter hält eine Kugel in der Hand, Pila genant, womit die Knaben spielten, wie ich oben bei Numero 91 aus Anlaß von Medeas Kindern, die auch dergleichen haben, bemerkte.

1) Aristoph. Equit. v. 188.

---



## Achtes Kapitel.

---

### Fibulirte Musiker.

[Numero 188.]

Die Figur von Erzt unter Numero 188, die sich im Kabinet des Collegii Romani befindet und einen fibulirten Musiker, d. h. einen Menschen darstellt, durch dessen Vorhaut ein Ring gezogen ist, laß man als einzig in ihrer Art betrachten. Schon Celsus erwähnt dieses Gebrauchs,<sup>1)</sup> wodurch man diejenigen, welche für das Singen bestimmt waren, zur Erhaltung ihrer Stimme auf diese Art zum Genuß der Wohllust unfähig machte. Man weiß indessen nicht, ob man dieses früher gethan habe, als man sie zu castriren anfing. Ich führe dieses hier an, weil Einige behauptet haben, daß schon im Homerus verschnittene Musiker vorkämen. Der Dichter erzählt nämlich, Agamemnon habe seine Gemahlin Klytämnestra dem Demodokus, der ein Musiker, αοιδος, war, zur Verwahrung gelassen. Bei der Gelegenheit bemerkt nun der alte Scholiast, daß Einige in dieser Stelle das Wort αοιδος durch das Wort ευρηχος, Verschnittener, erklärt hätten,<sup>2)</sup> indem sie wahrscheinlich den Demodokus als unfähig zum

1) De medic. l. 7. c. 25. Conf. Mercurial. var. lect. l. 1. c. 19. Marsil. Cognat. var. observat. l. 2. c. 8.

2) Heins. Introduct. in Hesiod. c. 6. p. 14. edit. Plant. 1603. 4.



Beischlase dachten und es daher um so schicklicher geyunden, ihn zum Wächter dieser Frau zu bestellen. Das Haupt dieser Figur scheint geschoren zu sein, welches nach Lucians Bericht der Fall bei Tänzern war.<sup>1)</sup> Könnte man nun dieses bei unserm Musiker mit Gewißheit behaupten; so würde daraus folgen, daß sie hierin sich nach den Tänzern gerichtet haben.

Da übrigens diese Figur wegen ihrer Magerkeit und des Hervorragens der Knochen und Muskeln viel Ähnlichkeit mit einem Skelet oder anatomischen Gliedermañ, auch die Wahrzeichen des Gesangs und der Musik hat: so könnte man vielleicht behaupten, daß sie eines von den Skeleten sei, welche die Alten auf den Tisch setzen ließen, um sich dadurch zur Fröhlichkeit und zum Genuß der Vergnügungen des Lebens zu ermuntern, indem sie auf diese Art an den schnellen Verlauf der Jahre und an den Tod erinnert wurden, welcher uns diesen Schattenbildern ähnlich nacht.

1) Lapith. [scu Conv. c. 18.]

---

# Neuntes Kapitel.

---

## Das Theater.

### Das Trauerspiel.

[Numero 189.]

Das unter Numero 189 aufgestellte Basrelief, in der Villa Panfili, ist von den Altertumsforschern, die über die Schaubühnen und die Masken der Alten schrieben, noch gar nicht in Betrachtung gezogen worden, obngeachtet es vor vielen andern Denkmalen dieser Art, wovon sie uns weitläufige Erklärungen gegeben haben, der Betrachtung würdig gewesen wäre. Johann Baptist Casali führt von allen den Figuren, die auf diesem Marmor befindlich sind, nur eine an,<sup>1)</sup> und diese ist noch dazu aus einer Zeichnung genommen, welche sich in der Sammlung des Commendator del Pozzo befindet, ob er gleich in Rom wohnte und das Original untersuchen konnte. Weil Casali nun diese Figur bloß aus der zweiten Hand, oder nach einer ungenauen Zeichnung erhielt, so konnte er wenig Nutzen für seinen Zweck daraus schöpfen; besonders da nebst mehreren Fehlern die Figur auch nicht einmal die Maske hat.

Um aber auf die Erklärung des ganzen Inhalts zu kommen, so erblicken wir auf diesem Basrelief als Hauptfigur das Bildniß eines verstorbenen Jüng-

1) De trag. et. com. in Cronov. Thes. antiquit. Græc. t. 8. p. 1608.

lings, von einem Chore tragischer Schauspieler, mit Masken versehen, begleitet. Diese können zweierlei Bezug haben, entweder auf die Anlage des Verstorbenen zur Bühne, oder auf das menschliche Leben, wo nach einem Ausspruch des Aristonymus bei Stobäus die Schlechtesten oft die besten Rollen haben,<sup>1)</sup> wie es bei den Schauspielern auf der Bühne zuweilen der Fall ist.

Die Bemerkungen, welche uns dieser Marmor darbietet, lassen sich auf vier Hauptpunkte, zurückführen. Der erste betrifft den Charakter und die Kleidung der Schauspieler; der zweite die Masken insbesondere; der dritte eine Art von Loge hinter der Figur des Verstorbenen und der vierte endlich ein musikalisches Instrument.

Was nun den ersten Punkt anlangt, so könnte die letzte Figur rechter Hand mit dem Szepter einen Theaterkönig vorstellen, dessen Person immer mit einem Szepter<sup>2)</sup> in der linken Hand<sup>3)</sup> auf der Bühne erschien: weñ es nicht für Personen von solchem Range unanständig wäre, Socken (soccas) an den Füßen zu tragen, wie man hier sieht. Es wird daher wohl das, was man für ein Szepter halten könnte, sofern die übrige Kleidung an dieser Figur damit übereinstimte, nichts weiter als ein Stok (baculus) sein, den viele andere Personen in den Trauerspielen zu tragen pflegten, und wie derjenige war, der dem Nero aus der Hand fiel, als er auf der Bühne erschien, um eine andere Figur zu machen, als er selbst war;<sup>4)</sup> wiewohl ich auch recht gut weiß, daß

1) Serm. 16. p. 566.

2) Demosth. *περί παραπλοῦς*. p. 85.

3) Ovid. l. 3. amor. eleg. 1. v. 13.

4) Sueton. in Ner. c. 24.

Philostratus, wo er von der schimpflichen Neigung desselben zum Gewerbe eines Tragikers und Komikers spricht, dasjenige σκηπτρον nennt,<sup>1)</sup> was bei Suetonius baculus heißt; vielleicht darum, weil der Stab der tragischen Schauspieler gerade wie das Zepter war und völlig dieselbe Gestalt hatte, wie man es bei unserer Figur sieht. Doch muß man hiebei eine Ausnahme in Ansehung derjenigen tragischen Schauspieler machen, welche die Rollen von Greisen spielten,<sup>2)</sup> wie z. B. die Hecuba und des Cretheus Erzieher beim Euripides.<sup>3)</sup> Diese bedienten sich des σκολιον, d. i. des krummen Stabes. Ich weiß daher nicht, warum Lipsius,<sup>4)</sup> und Pitiscus, der ihm hierin folgt, den gewöhnlichen Stab oder das Zepter der tragischen Schauspieler mit dem der Lustspieler verwechseln; indem man sich mit den Gebräuchen des alten Theaters nur ein wenig bekant zu machen braucht, um genau zu wissen, daß der Stab der komischen Schauspieler am obern Ende wie ein Hirtenstab gebogen war, daher auch beide einerlei Namen führten, und bald αρεσκος, bald λαγωβολος, d. h. womit man nach Hasen wirft, hießen. Da es nun unwahrscheinlich ist, daß die erwähnte Figur mit dem geraden Stabe in der Hand einen König aus einem Trauerspiele vorstelle, weil sie die Soken des komischen Schauspielers trägt, und man auch nicht wohl sagen kan, daß hier eine Tragikokomödie vorgestellt werde, wie Plautus selbst seinen Amphitryon nennt:<sup>5)</sup> so wollte ich wohl

1) Vit. Apollon. l. 5. c. 7. p. 193.

2) [Beschreib. d. geschnitt. Steine, 2 Kl. 14 Abth. 1310 — 1314 Num.]

3) Hecub. v. 65. 281. Troad. v. 271. Jon. v. 743.

4) Electr. l. 1. c. 28. p. 440. edit. Plant. 4.

5) Prolog. Amphitr. v. 59.



Demjenigen, der etwa untersuchen möchte, was es für eine Figur sein könnte, eine nicht gemeine Gelehrsamkeit vorlegen. Wie nämlich auf den Bühnen der griechischen Theater gewisse öffentliche Bediente angestellt waren, welche von dem Stabe, *παβδος*, den sie trugen, *παβδοχοι* oder *παβδοφοροι*, bei den Römern etwa *lictors* genant wurden, und deren Amt es war, auf dem Theater Ordnung zu erhalten: <sup>1)</sup> so könnte die Figur, von der hier die Rede ist, auch einen solchen *Thabдохoren* vorstellen, wenn anders dieselgleichfalls die Maske trugen; welches nicht unwahrscheinlich ist, indem damals sogar (wie es auch noch *izo* [in Italien] üblich ist) die Einnehmer des Geldes, das man für den Eintritt in's Theater zahlte und das *ταυμακτρον* oder *οπηριον* hieß, <sup>2)</sup> mit derselben versehen waren.

Die zweite, und zwar die Hauptfigur unter den scenischen, ist der Protagonist, der sich in einem langen Talar, *συνμα* und auch *ευσυς* genant, wie den Königen in Trauerspielen eigen war, <sup>3)</sup> imgleichen mit der Keule nach heroischer Art zeigt. <sup>4)</sup> Dieses ist nun eben die Figur, welche, wie ich bemerkt habe, Casali allein und sehr unrichtig bekant machte. Er sowohl, als Cuper, sein treuer Nachbeter, <sup>5)</sup> halten sie für einen tragischen Herkules.

Mit einer solchen Keule pflegte man die tragische Muse *Melpomene* vorzustellen. Auf einem Sarkophag im Hause Barberini, dessen ich kurz vorher erwähnt habe, so wie auf einem andern Mar-

1) Schol. Aristoph. Pac. v. 733. Suid. v. *παβδοχοι*.

2) Casaubon. ad Theophr. Char. c. 6. p. 62.

3) Schol. Aristoph. Nub. v. 70.

4) [Man sehe im 7 Bande Num. 45:]

5) Apoth. Homer. p. 81.

mor in der Villa Belvedere zu Frascati, auf welchem die Musen vorgestellt sind, läßt Melpomene diese Keule auf einem Ochsenkopfe ruhen. Ebenso und auf einen solchen Kopf stützte sie auch Herkules, der im Hofe des Hauses Farnese neben der andern berühmten Figur desselben steht. Dieses ist vielleicht der Grund, warum Casali unserm Protagonisten den Namen dieses Helden gegeben hat. Wenn indessen die von Herkules auf jenen Kopf gestützte Keule das Sinnbild des kretensischen Stiers und einer von seinen schweren Arbeiten ist: so scheint dagegen die von der Melpomene auf einen gleichen Kopf gestützte Keule eine allegorische Bedeutung von weiterm Umfange zu haben, und überhaupt auf die großen und mühsamen Unternehmungen der Helden anzuspielen, wie denn auch wohl die Keule unseres Protagonisten dahin deuten kann.

Um dieses sein Abzeichen noch mehr zu heben, hat er Kothurne, wie Melpomene auf einem Sarkophag im Museo Capitolino und in einer Statue der Villa Borghese. Diese Kothurne waren, so viel man aus denen ersehen kann, welche die zuletzt angeführte kolossale Melpomene an den Füßen hat, ohngefähr vier Finger hoch.<sup>1)</sup> Außerdem bemerkt man noch an unserm Protagonisten die Sohle oder den breiten Gürtel. Da dieser Gürtel nun ebenfalls ein Merkmal der tragischen Muse ist: so scheint er es auch wohl bei der Hauptperson in den Trauerspielen gewesen zu sein. Einen eben so breiten Gürtel von Goldfarbe sieht man an einer tragischen Person, nebst Bepter und Schwert, auf einem der schönsten herculanischen Gemälde.<sup>2)</sup>

Um unseres Protagonisten Verschiedenheit von

1) [G. b. R. 6 B. 2 R. 6 S.]

2) Pitt. d'Ercol. t. 4. tav. 41.

dem angeführten Kupfer des Casali noch mehr zu zeigen, bemerke ich weiter, daß auf diesem die Kothurne viel Ähnlichkeit mit den Säulenhüften haben, oder daß sie, wie diese über die Säule hervorragen, gleichfalls breiter als die Fußsohlen sind. Wer das Original nicht gesehen hat, nach welchem sowohl meine als Casalis Abbildung gemacht ist, wird mir vielleicht einwenden, was Cicero erzählt, daß nämlich ein kleiner Fuß doch einen großen Kothurn anziehen könne,<sup>1)</sup> und darum der berühmte Theramenes Koδopρος genannt worden sei, weil er sich in Zeit und Umstände zu schiken mußte.<sup>2)</sup> Allein der Künstler würde unbesonnen handeln, der einer Figur einen solchen Kothurn gäbe, dergleichen man auf dem Theater hatte, und die natürlich nicht für jeden einzelnen Schauspieler besonders gemacht waren. Ueberdies hat man solche viereckichte und so weit hervorragende Sohlen, wie man auf Casalis Kupfer sieht, noch nirgends entdeckt. In dem Etymologico Magno, dessen Verfasser übrigens ein neuerer Grieche ist, muß man allerdings, nach dem zu schließen, was dieser Marmor und andere alte Denkmale der Kunst bis izo gezeigt haben, die viereckichte Form dieser Art von Schuhen vielmehr für etwas Länglichtes nehmen.

Man hat zwar bis daher über die Form und verschiedene Arten der Kothurne gestritten, oder vielmehr, man hat ohne Unterschied davon geredet; den sowohl der tragische, als militärische und der zur Jagd bestimmte erhielten gleichmäßig den Namen Kothurn.

*Qualia succinctæ pinguntur crura Dianæ.*<sup>3)</sup>

1) De finib. l. 3. c. 14.

2) Schol. Aristoph. Ran. v. 47. Suid. v. δῆμος.

3) Ovid. amor. l. 3. eleg. 3. v. 31.

Allein wiewohl Scaliger, der Vater, schon daran zweifelte, daß der tragische und der Jagdsothurn einerlei sei,<sup>1)</sup> Andere dagegen beide für eines hielten,<sup>2)</sup> wozu auch die herculanischen Akademiker gehören:<sup>3)</sup> so ist doch gewiß ein Unterschied zwischen beiden. Die Kothurne für die Jagd waren eine Art von Halbstiefeln,<sup>4)</sup> so wie sie sein müssen, um damit leicht das Feld zu durchstreifen. Die tragischen dagegen waren eine Art von Sohlen, vermittelst Korkholz erhaben, von länglichter abgerundeter Form, inwendig mit Leder gefüttert, und in den Zeiten, da der Luxus überhand genommen, mit allerlei Stiferei geziert; daher sie auch dem Ovidius zufolge *cothurni picti* genannt wurden. Wir dürfen uns indessen nicht wundern, daß man bei Betrachtung und Abzeichnung der Marmore und anderer alten Denkmale den Kothurnen so wenig Aufmerksamkeit geweiht hat, da die Zeichner des Marmors, auf welchem die *Apotheose Homers* vorgestellt ist, nicht einmal den Kothurn bemerkten, den die Figur der Tragödie hat; ja die Commentatoren eben dieses Marmors, unter andern *Super*, der gewiß nicht verfehlt haben würde, eine Menge von hieher gehörigen Stellen bei dieser Gelegenheit anzuführen, haben keine Notiz davon genommen. Doch das ginge noch an: aber sie haben nicht einmal auf die Physiognomie, oder vielmehr auf das Alter dieser symbolischen Figur Acht gehabt, indem sie auf dem Marmor wahrlich nicht das Ansehen eines alten Weibes, wie sie auf dem Kupfer vor-

1) Poët. l. 1. c. 13. p. 21.

2) Balduin. de calc. c. 15.

3) Pitt. d'Ercol. t. 1. p. 18. n. 10. p. 186. n. 23.

4) Scriv. ad Æn. l. 1. v. 361.



kommt, sondern vielmehr das jugendliche Ansehen hat, das einer M u s e geziemt.

Die Helden erschienen also auf der Bühne mit der Keule und den Kothurnen. Indessen pflegte auch der berühmte Philosoph Menippus mit einer ähnlichen Art von Holzschuhen einherzugehen,<sup>1)</sup> welches Menage in den Anmerkungen zu des Diogenes Laertius Leben dieses Philosophen nicht bemerkt hat. So scheint mir auch Suidas den Aristophanes in der Stelle, wo er über Euripides spottet, falsch verstanden zu haben, weil derselbe den Bakchos in einem gestiften oder vielmehr mit Blumen besäeten Gewande (χροκωτος<sup>2)</sup>) vorgestellt hatte; und eben so glaube ich ist Aristophanes auch außer dem Suidas von allen übrigen Erklärern und Kritikern, welche diese Stelle anführen, unrecht verstanden worden. Selbst der Scholiast des Aristophanes hat sich hierüber nicht mit der gewünschten Deutlichkeit erklärt. Des Aristophanes Spott über den tragischen Dichter will nicht sagen, daß der Kothurn und die Keule zusammen einer und derselben Person übel ständen; noch weniger, daß die Kothurne auf der Bühne nur den Weibern gegeben würden, wie Suidas glaubt,<sup>3)</sup> der, wie man sieht, dieses vom gedachten Scholiasten lernte, oder vielmehr in demselben zu finden gemeint hat, welcher übrigens den Männern auf der Bühne die Kothurne nicht abspricht: sondern dieser Spott besteht vielmehr darin, daß der χροκωτος, oder das kurz vorhin erwähnte gestifte Kleid, in Verbindung mit dem Kothurn und der Keule, auf der Bühne

1) Suid. v. γανς.

2) Aristoph. Ran. v. 47.

3) Voce ἴταλα.

sich nicht für den *Bakchus* schite. Daher des *Aristophanes* Worte:

τι κοθορνός και ῥοπαλόν ξυννελετην?

unter Autorität des hier von mir aufgeführten Protagonisten, und zufolge anderer Nachrichten, nach welchen die Kothurne den Personen von beiderlei Geschlecht zukommen, mit Hinsicht auf den vorübergehenden Vers eben dieses Dichters erklärt werden müssen, welcher Vers so lautet:

ὄρων λεοντήν ἐπὶ κροκωτῷ κείμενην.

Aus diesen beiden Versen kommt nun keineswegs das heraus, was die Erklärer herausgebracht haben, daß nämlich auf der Bühne der Kothurn niemanden zustehe, der eine Keule trüge. *Aristophanes* scheint nicht sagen zu wollen: „Was hat der Kothurn mit der Keule zu thun?“ sondern vielmehr: „Was hat der Kothurn und die Keule mit der über das gestifte oder geblünte Kleid des *Bakchus* gehängten Löwenhaut zu thun?“ Das Unschifflche lag also hier im Kleide, welches, wenn es sich auch mit dem Kothurn vertragen hätte, doch nicht zur Keule wohl stand.

Aus dem, was ich gesagt habe, und was man sonst noch auf unserm Marmor wahrnimmt, erhellet, daß die Kothurne gewöhnlich nur von solchen Personen, welche die Rolle der Helden spielten, getragen wurden, und daß sie alle in einem langen Talare auftraten, <sup>1)</sup> um ihrem Charakter und ihrer Figur desto mehr Ansehen und Majestät zu geben. Man sieht auf dem Kupfer ferner eine weibliche Figur mit einer Leier, welche, wie jederman leicht bemerkt, eine von den Sängern des Chors ist. Auch sie hat einen Talar an; indessen ist derselbe hier nicht sowohl ein

1) Ovid. amor. l. 3. v. 12.

Wahrzeichen der Sängerinnen des Trauerspiels, als vielmehr derjenigen, die sich auf die Tonkunst legten (citharædorum), indem dieselben, sie mochten auf der Flöte blasen oder die Cithar spielen, sowohl in der Tragödie als in der Komödie ein solch langes Gewand trugen. <sup>1)</sup>

Was nun den zweiten Punkt oder das Besondere der tragischen Maske betrifft, wie diejenigen sind, welche man auf dem Marmor sowohl, als auf unserm Kupfer recht gut unterscheiden kan, so schränke ich mich auf folgende Bemerkungen ein.

Was ich schon vorher ohne Hülfe irgend eines Denkmals für gewiß hielt, und was auch jene hätten annehmen sollen, welche aus dem Grunde, weil sie auf Denkmalen der Kunst die Masken immer scheußlich und gleichsam zur Beschimpfung unseres Gesichts vorgestellt sahen, der Meinung waren, daß die Alten zufolge der Physiognomien, die sie auf dem Theater liebten, einem verdorbenen und ekelhaften Geschmaß gefolgt seien: <sup>2)</sup> was ich schon vorher für gewiß hielt, sage ich, daß nämlich die Alten, statt durch die tragischen Masken häßliche Gesichter vorzustellen, oder die gewöhnlichen Züge des menschlichen Gesichts zu verzerren, vielmehr darauf dachten, die angenehmsten aufzusuchen, die vorzüglich geschickt wären, in uns zugleich die Idee der höchsten Schönheit zu erweken, um mit dem Charakter der Person, welche der Schauspieler in der Tragödie vorstellte, übereinstimmte: dieses bemerke ich nun hier auf dem Marmor. Eine andere Bemerkung, die ich indessen nicht für neu ausgeben, weil ein jeder sie schon gemacht haben wird, und ohne das gegenwärtige Kupfer auch

1) Ad Herenn. I. 4. c. 47.

2) Du Bos réflex. sur la poésie. etc.

auf jenen, die ich bald vorlegen werde, machen kan, besteht darin, daß sowohl die tragischen als komischen Masken dem Schauspieler nicht nur das Gesicht, sondern auch den ganzen Kopf bedekten. Deswegen trugen sie darunter eine kleine Mütze von Filz, damit sie nicht am Scheitel rieben. <sup>1)</sup> Die zweite Bemerkung, die ich hier zu machen nicht unterlassen kan, hat ihren Grund nicht in unserm Marmor, sondern in dem, was Athenäus sagt; nämlich, daß die Schauspieler auch zuweilen ohne Maske auftraten, wie es in unsern Tagen meistens gewöhnlich ist. So erzählt erwähnter Autor von einem Mimifus, Namens Kleon, daß er auch ohne Maske ein vortreflicher Schauspieler gewesen sei. <sup>2)</sup> Und so gab es durchaus in der Komödie keine feste Regel, daß die Masken alle so scheußlich waren, als man gewöhnlich glaubt. Die dritte von mir gemachte Bemerkung ist diese, daß bei den tragischen Masken zugleich die Haare vorn auf der Stirn in die Höhe stehen; eine Tracht, welche man vom Diadema unterscheiden muß, welches zuweilen an einigen weiblichen Gottheiten auf der Stirn selbst zugespitzt ist, und in dessen Form einige Grammatiker Ähnlichkeit mit dem Lambda ( $\Lambda$ ) der Griechen gefunden haben. <sup>3)</sup> Wenn indessen zwischen den in die Höhe stehenden Haaren, wie man sie zuweilen auf der Stirn der Masken wahrnimmt, und zwischen der Spitze des gedachten Diadems, die man auf der Stirn einiger Göttinnen erblickt, eine Ähnlichkeit statt findet: so kan dieses nur bei einer Art von tragischen Masken sein, so viel sich aus denen, die noch auf alten Denkmalen vorkommen, schließen läßt; indem

1) Ulpian. in Demosth. orat. περί παραρτίου. p. 58.

2) L. 10. [c. 20. n. 78.]

3) Pollux, l. 4. segm. 133.



bei jeder andern die Haare auf der Stirn, statt in die Höhe zu stehen, in eine abgerundete und stumpfe Spitze auslaufen. Bei dieser Gelegenheit muß ich doch des Irrthums erwähnen, den Cuper <sup>1)</sup> und alle, die ihm gefolgt sind, <sup>2)</sup> begangen haben, indem sie in der oben gedachten Apotheose Homers die Falte, welche an dem Schleier, den die Tragödie auf dem Kopfe hat, spitz zuläuft, für die obige Haartracht, die man *οὔκος* nannte, gehalten haben; da doch diese kleine Falte dem Schleier eine gewisse angenehme Form geben sollte, aber auch in allen Zeichnungen, die man von dieser Apotheose hat, viel zu hoch angelegt ist. Ueberdies hat auch der Schleier, womit die Matronen in vielen Statuen den Kopf verhüllt haben, und zwar namentlich in derjenigen, welche die Mutter des Nonnius Balbus vorstellt, und im Hofe des herculanischen Musei zu sehen ist, eben diese Falte. Endlich übersah Cuper, daß die bei den Masken übliche Haartracht nicht auf eine Figur ohne Maske, wovon dort die Rede ist, angewendet werden könne.

Was nun den dritten Punkt betrifft, so erblicken wir auf unserm Marmor eine Art von Loge, ohngefähr wie eine Hütte gestaltet, wofür sie auch die Griechen ansahen, vermöge des Wortes *κλισιον*, <sup>3)</sup> welches dem Pollux zufolge dasselbe bedeutet. <sup>4)</sup> Was soll aber eine solche Hütte, könnte jemand fragen, auf einem Marmor, wo ein Chor von tragischen Schauspielern und eine Art von Schaubühne

1) Apoth. Hom. l. c.

2) Berger. de person. c. 2. p. 68.

3) Hesych. v. *κλισιον*.

4) L. 4. segm. 125.

vorge stellt ist? — Hierauf mag Pollux selbst antworten: Το δε κλισιον εν κωμωδια, sagt er, παρκειται παρα την θυραν, παραπετασματοι δηλωμενον. και εστι μεν σταθμος υποζυγιον και αι θυραι αυτη μειζες δεκτρι, καλεμεναι κλισιαδες, προς το και τας αμαξας εισελαυνειν, και τα σκευοφορα. Dieses will so viel sagen: „Es ist in der Komödie eine Hütte neben „der Thüre, mit Tapeten bedekt; (und sie gleicht „völlig einem Stalle für Zugthiere;) die größern Eingänge derselben scheinen Klisiaden genant zu werden, weil die Wagen und das andere Geräth „hier durchpassiren.“ So müssen, meiner Meinung nach, die angeführten Worte dieses Autors erklärt werden, weil sie, wenn man sie anders verstände, sehr dunkel sein würden; besonders ganz buchstäblich genommen, wie Scaliger, der Vater, gethan hat, der auf diese Art nicht etwa blos Ähnlichkeit mit einem Stalle, sondern einen wirklichen Ochsenstall am Eingang einer Schaubühne erblickt. <sup>1)</sup> Ich läugne indessen nicht, daß der Text des Pollux hier ein wenig verworren ist; auch bemerke ich sogar einen Fehler darin; den wenn die große Thüre des Klisiums oder der Hütte zum Einfahren der Wagen und Maschinen diene: so war dergleichen nicht, wie es hier heißt, εν κωμωδια, in der Komödie, sondern in der Tragödie üblich. Oben über der Thüre sieht man drei kleine maskirte Figuren, welche, wenn ich nicht irre, drei Schauspieler, und zwar einen männlichen und zwei weibliche vorstellen. Dieser Loge gleicht eine andere mit zwei kleinen Figuren am äußersten Ende eines Circus, der auf einer Lampe von gebräuntem Thone vorge stellt ist. <sup>2)</sup>

1) Poët. l. 1. c. 21. p. 35.

2) Bellor. Lucern. part. 1. tab. 27. [Man vergleiche den 2 Band, 252 — 253 C.]

Da wir aber hier auf unserm Marmor keine vollständige Vorstellung eines Theaters haben, und mancher doch vielleicht gern wissen möchte, an welchem Orte diese Hütte nebst der erwähnten großen Thür eigentlich angebracht war: so muß man sich meiner Meinung nach an die Bemerkungen halten, welche der Schottländer Jakob Byres bei den Ruinen des Theaters zu Taurominium in Sicilien, das in einen natürlichen Felsen gehauen ist, gemacht hat. Dieser erzählt nämlich, daß er in den schmalen Eingängen, welche die Bühne von den Sitzn der Zuschauer trennten und auf den eigentlichen Schauplatz führten, das Steinpflaster, wahrscheinlich von dem häufigen Fahren der Wagen, ausgehöhlt gefunden habe, woraus sich wohl schließen ließe, daß jenes Klisium und die große Thüre, wovon hier die Rede ist, an dem Ende eines von diesen beiden Eingängen und zwar desjenigen gewesen seien, welcher dem, der auf der Bühne mit dem Gesichte nach den Zuschauern hingewandt stand, zur Linken war. Es scheint dieses wenigstens aus dem hier angeführten, und auch aus einem andern Basrelief, das ich bald unter Numero 192 aufstellen werde, so wie aus demjenigen Theile zu erhellen, wo der eben erwähnte Byres die gedachten Wagengeleise bemerkt hat.

Was nun den vierten Punkt anlangt, so ist derselbe unstreitig der schwerste in Ansehung der Erklärung. Er betrifft eine Art Instrument von runder Form, welches zuverlässig ein musikalisches ist, aus den ionischen Pfeifen oder Trompeten, wie Vitruvius sie nennt, zu urtheilen und welche die Gestalt von Mundstücken haben. Sie umgeben gleich einem Kranze die obere Hälfte des Umfangs. Was ich aus alten Autoren darüber herausbringen könnte, will ich nun hier aus einander setzen. Ich halte da-

für, daß dieses musikalische Instrument eine Wasserorgel sei. Statt mich indessen darauf einzulassen, die Einwürfe zu beantworten, welche die Kenner der Hydraulik mir darüber machen dürften, wie es in den ältern Zeiten eine musikalische Wasserorgel von der Gestalt, wie sie auf unserm Marmor erscheint habe geben können: überlasse ich dieses dem freien Ermessen derjenigen, welche in solchen Materien bewanderter sind, als ich, und schränke mich bloß darauf ein, zu bemerken, daß ein eben so gestaltetes, und wenn ich nicht irre, gleichfalls hydraulisches, musikalisches Instrument beim Athenäus beschrieben ist,<sup>1)</sup> welches sehr mit dem übereinstimmt, von welchem Vitruvius spricht.<sup>2)</sup> Die Gestalt der hydraulischen Orgel, sagt der griechische Verfasser, gleicht einem runden, jedoch nicht geraden Altare, wie man sowohl aus der Scheibe, die dieses Instrument auf unserm Marmor abbildet, als auch aus der Ape desselben, deren ein anderer Autor erwähnt, sehen kan.<sup>3)</sup> Das Wasser, sagt derselbe griechische Verfasser, wurde von einem Knaben in Bewegung gesetzt; welches ich so verstehe, daß die Berrichtung des Knaben darin bestand, die Maschine umzudrehen, welche das Wasser in Bewegung setzte. Der Körper der Orgel war also cylindrisch, so daß die Länge ohngefähr zwei und einen halben Durchmesser der Dike betrug, wie gewöhnlich das Verhältniß der runden Altäre zu sein pflegt; daher jener Autor sich derselben wahrscheinlich zur Vergleichung bedient hat, indem er dadurch sowohl die Gestalt als das Ver-

1) L. 4. [c. 23. n. 75. Conf. Analecta, t. 1. p. 483 — 484.]

2) L. 10. c. 13. [Schneider hat in seiner Ausgabe des Vitruvius eine Menge von Stellen über die Wasserorgel zusammengetragen.]

3) Claudian. Panegy. in Manl. v. 316.



hältniß unseres Instruments angeben könnte; denn hätte er es mit einem Cylinder verglichen, so würde man dieses nicht auf das Verhältniß, sondern blos auf die Gestalt haben beziehen können. So aber kann alles sowohl auf das Instrument, als auf den Knaben, der auf unserm Marmor daneben steht, bezogen werden. Da das Gestelle, in welchem sich dergleichen Instrumente wahrscheinlich herumdrehen, ausgehöhlt ist, so kann man wohl annehmen, daß es das Wasser in sich faßte.

Endlich waren dem Bericht des Vitruvius zufolge die hydraulischen Instrumente nach der Anzahl der kleinen Trompeten verschieden. Das unsrige, welches sechs dergleichen hat, würde eben diesem Autor zufolge *hexacordon* heißen. Es ließe sich also aus dem gegenwärtigen Marmor das beweisen, was Ailius Lampridius<sup>1)</sup> und Xiphilinus<sup>2)</sup> behaupten, daß nämlich die hydraulischen Orgeln seit den Zeiten Neros in die Theatermusik seien eingeführt worden.

## II.

[Numero 192.]

Das hinter dem vorigen aufgestellte und mit Numero 192 bezeichnete Basrelief befindet sich im Cabinet des Marchese Mondinini und hat Bezug auf die Tragödie. Schon Bellori hat es unter den Abbildungen berühmter Männer, aber nach einer unrichtigen Zeichnung und in einem eben so schlechter Kupfer bekannt gemacht. Es könnte daher auch die Copie, welche Jakob Gronovius nach diesem

1) In Heliogab. p. 112. edit. Salmas.

2) In Ner. p. 184.

Kupfer verfertigen ließ, nicht besser ausfallen. <sup>1)</sup> Dieser gibt sie indessen nicht für ein altes Gemälde aus, wie die herculanischen Akademiker geglaubt haben. <sup>2)</sup>

Da ich nun bemerkte, daß dieses seiner Arbeit sowohl als seines Inhalts wegen seltene Basrelief in den bis izo davon erschienenen Kupfern so sehr mißhandelt worden, und die gerade stehende weibliche Figur gar in eine männliche umgewandelt ist: so habe ich es nicht für überflüssig gehalten, es von neuem mit der nöthigsten Genauigkeit in Kupfer stechen zu lassen, um die Liebhaber des Altertums aus ihrem bisherigen Irrthume zu reißen.

Doch um auf die eigentliche Erklärung der Vorstellung desselben zu kommen, so bemerke ich, daß die sitzende männliche Figur dadurch, daß sie eine Maske in der Hand hat und dieselbe betrachtet, anzeigt, sie sei die Abbildung einer schon bekannten Person. Da nun noch zwei andere Masken, wovon eine tragisch, die andere komisch ist, auf dem Tische, mit dem Gesichte nach vorn zu gekehrt, liegen: so könnte man wohl sagen, daß hier irgend eine im Schauspiele, vorzüglich im Tragischen berühmte Person vorgestellt sei.

Ich will indessen nicht entscheiden, ob es ein Dichter oder ein bloßer Schauspieler sei; welches erstere man vielleicht aus der Behauptung eines neuern Autors schließen dürfte, welcher daraus, daß er im Quintilian von Roscius und Apsopu gelesen hatte, sie wären zwei berühmte Männer, der eine im Schauspiele, der andere im Trauerspiele, gewesen, (*ille comœdias, hic tragœdias egit*, <sup>3)</sup>) den Schluß zieht, daß in den älteren Zeiten derjenige,

1) Thesaur. antiquit. Græc. vol. 1. Cg.

2) Pitt. d'Ercol. t. 4. p. 183. n. 4.

3) Quintil. l. 11. c. 3. [n. 112]

welcher in der Komödie gespielt habe, nicht auch in der Tragödie aufgetreten sei.<sup>1)</sup> Da nun unsere Figur mit den Attributen des tragischen und komischen Schauspielers versehen ist, so müßte man darnach folgern, sie sei kein Actor sondern ein Dichter.

Um seine Meinung zu behaupten, hat er eine Stelle des Plato citirt, wo derselbe sagt, es sei schwer, daß eine und eben dieselbe Person die tragischen und komischen Rollen gleich gut spiele.<sup>2)</sup> Er hat aber hiebei nicht bemerkt, daß Plato in dieser Stelle seiner Meinung geradezu entgegen ist, statt sie zu bekräftigen: denn wie hätte der Weltweise dieses behaupten können, wenn er nicht die Erfahrung davon gemacht hätte? Oder setzt etwa die Schwierigkeit auch die Unmöglichkeit voraus? Gewiß nicht. Daß es nicht unmöglich war, beweiset die gegenwärtige Abbildung, wenn anders ein bloßer Schauspieler darin vorgestellt ist. Ueberdies, wenn die Natur, dem Plato zufolge, den Dichtern verlieh, daß manche sich eben so gut in der Komödie als in der Tragödie hervorthun könnten, (denn dieses scheint er in einer andern Stelle, worin er sich sonst selbst widersprechen würde, sagen zu wollen;<sup>3)</sup> warum sollte denn die Natur den Schauspielern eben diese Begünstigung versagt haben? Ich will dieses hier nicht sowohl gegen den erwähnten neuern Autor gesagt haben, als vielmehr deswegen, weil nur durch diese Unterscheidung, und nicht durch die von einem französischen Akademiker<sup>4)</sup> gegebene Erklärung aller Wi-

1) Du Bos réflex. sur la poésie etc.

2) Republ. l. 3. p. 394. edit. Bas.

3) Phædr. p. 195.

4) Fraguier recherch. sur la vie de Q. Rosc. le comméd.  
p. 445.

derspruch gehoben wird, der zwischen der einen und andern Stelle im Plato zu sein scheint.

Um nun wieder auf den Marmor zu kommen, so will ich nicht behaupten, daß die stehende weibliche Figur, welche ein Buch in der rechten Hand und überdies eine Stellung hat, als wenn sie irgend eine tragische Begebenheit recitirte, eine Schauspielerin sei; indem die Weiber, wenigstens auf den griechischen Theatern, zwar in den Chören des Orchesters tanzten, aber nicht auch in den dramatischen Stücken mitspielten.<sup>1)</sup> Es erbhellet dieses aus dem tragischen Schauspieler bei Aulus Gellius, welcher in der Rolle Elektra mit dem Aschenkrüge seines eignen eben verstorbenen Sohnes, als wäre es die Asche des Orestes, auf der Bühne erschien, um sich dadurch desto besser in die Schwester desselben umzuwandeln und sich um so inniger zu rühren.<sup>2)</sup>

Die Weiber mußten, meiner Meinung nach, von dem Spielen auf der Bühne ausgeschlossen sein, entweder weil die Theater der Alten eine stärkere Declamation erforderten, als die weibliche Stimme hervorbringen kan, oder weil man es für unschicklich hielt, die Schamhaftigkeit dieses Geschlechts einer solchen Öffentlichkeit auszusetzen. Die Rollen der Frauen wurden daher zuweilen von Verschnittenen gespielt; wovon wir bei Xiphilinus ein Beispiel haben, da derselbe erzählt, daß Vitellius, der in den Eunuch Sporus, welcher in Neros Geschichte so berüchtigt ist, verliebt war, begehrt habe, derselbe möchte auf der Bühne eine geraubte Nymphe vorstellen. Sporus aber wollte lieber seinem Leben durch das Schwert ein Ende machen, als sich mit diesem Ungeheuer einlassen.<sup>3)</sup>

1) Racine de la déclam. théâtral. des anciens p. 214.

2) Noct. Att. l. 7. c. 5.

3) Vitell. p. 196.



Ich bin darum der Meinung, daß die weibliche Figur auf unserm Marmor eine allegorische Bedeutung habe; so daß sie etwa das Talent des vor ihr stehenden Dichters oder tragischen Schauspielers im Darstellen oder Nachahmen der leidenschaftlichen und pathetischen Gebärden in Vorstellung der Frauen bedeute.

Hinter dieser weiblichen Figur erscheint übrigens derjenige Theil des Theaters, der κλισιον hieß, wovon ich schon bei Erklärung des vorhergehenden Marmors geredet habe. Auch sieht man die Vorderseite der Bühne darauf vorgestellt, wie auf einer mit Laubgewinden und Vasen gezierten Wand.

Was endlich diesen Marmor noch vorzüglich schätzbar macht, ist die an einer Stange hängende viereckige Tafel, die hinter dem Tische, worauf die Masken liegen, aufgerichtet steht. Die Tafel gleicht einem Brette, worauf öffentliche Verordnungen kund gethan werden. Es könnte daher wohl eines von denen sein, welche man auf den Theatern mit dem Titel des aufzuführenden Stücks anheftete und καταβληματα hieß. <sup>1)</sup>

1) Pollux, l. 4. segm. 131.

[Καταβλημα ist bei Pollux ein Gewebe oder Gemälde, das entweder einen Fluß, Wald, das Meer etc. vorstellte, und mit welchem man, wenn plötzlich etwas dergleichen sollte vorgestellt werden, die Scene behing. Ähnliche Gegenstände, wie der auf dem Marmor unter Numero 192 ist, kommen sonst noch vor, wie z. B. bei Zoega (Bassirilievi n. 24.), der darin den Unterricht sieht, welchen Dichter den Schauspielern zu ertheilen pflegten.]

## II.

### Das Lustspiel.

[Numero 190.]

Die mit Numero 190 bezeichnete und in dem Kabinet des schon mehrmal gepriesenen, berühmten Malers Herrn Mengs befindliche Vase von gebräutem Thone ist gleich schätzbar wegen des seltenen Gegenstands, als wegen der lebhaften Farben des darauf befindlichen Gemäldes. Der Inhalt ist nämlich eine Parodie der Liebesgeschichte Jupiters mit Alkmene, der Gemahlin Amphitryons und Mutter des Herkules, welche Fabel hier auf eine komische und spöttische Art abgebildet ist.

Alkmene steht an einem Fenster, um sich nach Gewohnheit der Weiber, die mit ihrem Körper ein Gewerbe treiben, zu zeigen, welches man παραστειν nannte.<sup>1)</sup> Ihr Gewand ist weiß, mit Sternen besäet, wie dasjenige des Helden Sosipolis auf einem sehr alten Gemälde<sup>2)</sup> und das des Demetrius Poliorcetes war.<sup>3)</sup> Das Fenster ist hoch, wie man dieses auf mehreren alten Kunstwerken, besonders auf vielen Vasen von gebräutem Thone in der vaticanischen Bibliothek sieht, wo sie den Schießscharten gleichen, und nur nach aussen gehen;<sup>4)</sup> eine Einrichtung, deren Bestätigung wir durch die Beschreibung der im alten Herculano entdeckten Häuser erhalten, wo man in die Höhe ragen mußte, um

1) Heins. lect. Theocrit. c. 7. p. 83.

2) Pausan. l. 6. [c. 25.]

3) Athen. l. 12. [c. 9. n. 50.]

4) Gori Mus. Etrusc. tab. 143. 167. 168. Dempst. Etrur. tab. 90.

zu den Fenstern hinauszusehen, so hoch waren sie vom Boden.

Um aber wieder auf unser Gemälde zu kommen, so erscheint daselbst auf der einen Seite Jupiter mit einer weißen Maske und dem Scheffel auf dem Kopfe. Er trägt eine Leiter, um an das Fenster seiner Geliebten hinaanzusteigen. Auf der andern Seite steht Mercurius als Sklave verkleidet und so wie der Sosias des Plautus mit einem falschen dicken Bauche und einem ungeheuer großen Priapus versehen, ganz nach dem Maßstabe, den das männliche Glied an vielen seiner Statuen zu haben pflegt, und gerade so, wie einige Personen in der alten griechischen Komödie sich dasselbe von rothem Leder vorzubinden pflegten.<sup>1)</sup> Ich muß daher hier noch bemerken, daß die Farbe der übrigen Verkleidung beider Figuren fleischfarben, die des Priapus am Mercurius aber dunkelroth ist.

Mercurius hält übrigens den Caduceus umgekehrt auf die Seite, gleichsam um nicht erkannt zu werden, während er eine Lampe nach dem Fenster hebt, dem Jupiter zu leuchten oder anzudeuten, wie Delphis zur Simätha bei Theokritus sagt, daß er bereit sei, im Falle des Widerstandes Gewalt zu brauchen.<sup>2)</sup>

Beide Figuren tragen Hosen, die ihnen bis auf die Fersen reichen, so wie man sie an den Figuren zweier Komiker in der Villa Mattei, und an einer andern ähnlichen Figur in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani

1) Aristoph. Nub. v. 539. [et Schol. ad h. l.] Conf. ej. Lysistr. v. 110. [et Schol.] Suid. v. Ἰσχυρῶς. [Clem. Alex. paedag. l. 2. p. 245. Pollux, l. 7. segm. 22. G. d. R. 4 B. 3 R. 34 S.]

2) Idyll. II. v. 127.

steht. Die Hosens waren übrigens ein Kennzeichen der komischen Schauspieler, so daß man sie nie ohne dieselben auf der Bühne sah.<sup>1)</sup> Unter Hosens verstehe ich, den erwähnten komischen Figuren zufolge, das Wort subligaculum bei Cicero in der angeführten Stelle, über welches die Erklärer ganz still hinweg-eilen.

Wenn man fragen sollte, wie auf der gegenwärtigen Base ein so schlüpfriger Gegenstand vorgestellt worden: so könnte man wohl darauf antworten, daß dieses Gemälde in der Absicht verfertigt worden, um dasjenige vorzustellen, was Jupiter der Almena selbst bei dieser Gelegenheit schenkte;<sup>2)</sup> um so mehr, da dieses eine Stelle im Pausanias erläutern könnte.<sup>3)</sup>

[Numero 191.]

Zu den Denkmalen, welche Gegenstände, die zu der Komödie der Alten gehören, abbilden, rechne ich noch den Kopf unter Numero 191, der eine Masse zu sein scheint und mit ganz vorzüglicher Kunst in eine Gemme geschnitten ist, die sich in dem Kabinet des Herrn Thomas Jenkins zu Rom befindet. Der Kopf ist mit Epheu umkränzt und an der Öffnung des Mundes erblickt man eine Biene, welche hineinfliegen will. Noch sieht man an diesem Kopfe einen Theil der Schulter, mit einem Gewande umgeben, woraus man schließen könnte, daß die Absicht des Künstlers gar nicht gewesen sei,

1) Cic. offic. l. 1. c. 35.

2) Athen. l. 11. [c. 7. n. 49.] Macrobian. Saturnal. l. 5. c. 21. p. 425.

3) L. 5. [c. 18.]



ine idealische, sondern vielmehr die Maske eines berühmten Komikers zu verfertigen, und auf die Arten, die ihn nicht fänten, wo nicht das Gesicht, doch wenigstens den Charakter und die Eigenheit erkennbar zu machen.

Ich möchte daher wohl vermuthen, daß vielleicht Aristophanes, der berühmteste Dichter im komischen Fache, der auch an mehreren Stellen seiner Lustspiele von sich sagt, daß er einen kahlen Kopf habe, <sup>1)</sup> gerade wie die gegenwärtige Maske, und eine Büste der Statue desselben gleichfalls mit Epheu bekränzt war, <sup>2)</sup> von dem Künstler auf diesem geschnittenen Steine sollte vorgestellt werden. Diesem Epheu wird in dem angeführten Epigramme das Prädicat des charnischen (*Ἀχαρνέως κισσός*) beigelegt, weil man glaubte, daß Bakchus in dieser Gegend des athenischen Gebiets den ersten Epheu habe hervordringen lassen. <sup>3)</sup> Da nun Aristophanes aus Acharnä gebürtig war, <sup>4)</sup> so könnte man vielleicht annehmen, der Künstler habe eben aus dem Grunde die Maske mit Epheu umwunden, um dessen Vaterland dadurch anzudeuten. Doch könnte er auch vielmehr durch den Epheu dieses Komikers haben spotten wollen, daß er soll nie anders ein Lustspiel verfertigt haben, als wenn er vom Weine benebelt und erhitzt gewesen. <sup>5)</sup> Aus diesen Gründen scheint es, daß der Epheukranz einem andern Komiker als dem Aristophanes zukomme. Meine Vermuthung wird um so wahrscheinlicher, da man auch auf andern geschnittenen Stei-

1) Pac. v. 767. Nub. v. 545. 552. Equit. v. 1288.

2) [Analecta, t. 2. p. 115.]

3) Pausan. l. 1. [c. 31. in fin.]

4) [Daß weiß man nicht.]

5) Athen. l. 10. [c. 7. n. 33.]

nen ähnliche Köpfe findet, welche man gleichfalls nicht für eine eigensinnige Idee der Künstler erklären muß, sondern die vielmehr, wie ich glaube, absichtlich gemacht worden, um einen der berühmtesten Komiker, dergleichen Aristophanes war, vorzustellen.

Die Biene könnte übrigens als ein Sinnbild der Beredsamkeit desselben betrachtet werden, so wie die süßen Lieder der Dichter honigreiche und geflügelte Lieder der Musen: *μελιερ μελιπτερες* *Μεσσην*, genant wurden.<sup>1)</sup> Es ist bekant, daß dem Pindarus, als er einst in seiner Jugend auf dem Felde eingeschlafen, die Bienen Honig auf seine Lipen sollen getragen haben.<sup>2)</sup> Daher es leicht möglich wäre, daß der Verfertiger unseres geschnittenen Steins dem Aristophanes durch die Biene, die sich seinen Lipen nähert, dieselbe Ehre habe beilegen wollen: so wie ein ungenanter Dichter sie dem Menander, einem berühmten Komiker nach dem Aristophanes, erwies.<sup>3)</sup>

Allein, allen diesen Gründen, die ich angeführt habe, um darzuthun, daß durch die auf unserm geschnittenen Steine befindliche Masse Aristophanes vorgestellt sei, könnte man einen marmornen Kopf entgegensetzen, welchen Achilles Statius, Bellori und nach ihnen Jakob Gronovius für den Kopf des Aristophanes ausgegeben haben, und den man in der Villa Medici mit dem Namen dieses Komikers findet, der aber von dem hier befindlichen sehr verschieden ist. Dieser Einwurf läßt sich indessen leicht widerlegen. Man hat ohne Zwei-

1) Id. l. 14. [c. 8. n. 33.]

2) Pausan. l. 9. [c. 23. Analecta, t. 2. p. 19. p. 28. *Ælian* var. hist. XII. 45.]

3) [Analecta, t. 2. p. 469.]

iel eine Herma ohne Kopf mit dem Namen Aristophanes gefunden; daher derjenige, den man neu darauf gesetzt hat, sehr übel dazu läßt, theils wegen der Nixen, die man bei der Zusammenfügung sieht, theils wegen des Mißverhältnisses; so daß der eine mit dem andern nichts zu thun hat. Fulvio Orsini, der dieses bemerkte, wagte es daher nicht, bei der Bekanntmachung des Kupfers diesen Kopf für einen Aristophanes auszugeben. Dessen würde ich gewiß auch, um des Statius und Bellori nicht weiter zu erwähnen, Gronovius enthalten haben, <sup>1)</sup> wenn er das Original gesehen hätte. Ich sage, wenn er das Original gesehen hätte; wenn er erzählt, es habe ihm sonderbar geschienen, daß man unter den von Orsini bekannt gemachten Bildnissen nie die Herma allein ohne den Kopf sehe; der Grund davon ist doch wohl kein anderer, als weil derjenige, den man darauf gesetzt hat, nicht dazu gehört.

## [Numero 193.]

Der angebliche Seneca im Bade in der Villa Borghese veranlaßt mich, unter Numero 193 eine kleine Statue aus Marmor aufzuführen, die sich in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani befindet. Sie stellt ohne Zweifel einen Sklaven aus der Komödie vor, der mit dem Korbe in der linken Hand auf den Markt geschickt worden ist, um etwas für den Tisch einzukaufen, wie Sosias in der Andria des Terentius. Eine andere, dieser ähnliche Figur von der nämlichen Größe, aber ohne Maske, findet man gleichfalls in der genannten Villa. Beide gleichen

1) Thesaur. antiquit. Græc. t. 2. tab. 68.

Winckelmann. 8.

sehr einer Statue in der Villa Panfili von natürlicher Größe, welche, bis auf die Marmorart, dem oben erwähnten, fälschlich sogenannten Seneca so sehr gleichen, daß die eine Statue eine Copie der andern zu sein scheint. Der Marmor jener in der Villa Borghese ist aschgrau, der andern ihr in der Villa Panfili aber weiß. Aus dieser Vergleichung nun, glaube ich, läßt sich schließen, daß auch jener angebliche Seneca einen Sklaven vorstelle. Die Benennung, unter welcher diese Statue bis dahin bekannt gewesen ist, kan keinen andern Grund haben, als den nach vorn zu gebeugten Körper und einige, wiewohl entfernte Ähnlichkeit mit den Köpfen, welche unter dem Namen dieses Philosophen bekannt sind. Nach dieser Voraussetzung hat man sich nun auch beim Ergänzen gerichtet, indem man statt der fehlenden Füße ein Gefäß von afrikanischem Marmor verfertigte, in welches diese Statue hineingesetzt wurde, um so eine Badewanne herauszubringen; außerdem sind aber auch noch die Arme neu angesetzt. Die Ähnlichkeit des Kopfes dieser Statue mit denen des Seneca ist indessen keine andere, als diejenige, welche ein runzelichtes Gesicht, von welcher Art es sei, mit andern runzelichten Gesichtern haben kan. Ich will damit sagen, daß, wenn dieselbe nicht größer ist, sich viele Schwierigkeiten dabei einfinden, besonders in Ansehung der Haare, welche die Stirn dieses Philosophen bedecken, da hingegen bei beiden Statuen die Stirn kahl ist. <sup>1)</sup>

1) G. d. R. 11 B. 3 R. 4 — 7 S.]



### III.

## Das mit Spielen verbundene Theater.

[Numero 194 — 196.]

Das mit Numero 194 bezeichnete Basrelief hat sowohl auf die Komödie als auf die Tragödie Bezug. Es befindet sich in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani, und war einst in ein altes Grabmal bei Tivoli eingepaßt, <sup>1)</sup> von wo es nach der Zerstörung des Grabmals nach Rom gebracht worden.

Die beiden darauf vorgestellten Figuren scheinen Dichter, und zwar die eine ein tragischer, die andere in komischer zu sein. Der tragische unterscheidet sich durch den Biegenbock, welches die erste Belohnung der Tragödien in den ältesten Zeiten war, so wie durch den Thyrsus, welcher dem zufolge, was ich oben bei Numero 168 gesagt habe, das Sinnbild der Tragödie und der Tragiker ist.

Der Hase, dieses der Venus heilige Thier, <sup>2)</sup> in als ein Sinnbild des Bakchus betrachtet werden, unter dessen besonderm Schutze die Theater standen, und der sich in einen Hasen verwandelte, als Pentheus ihn verfolgte. <sup>3)</sup> Der Komiker mit dem

1) Bellori sepulcr. ant. tav. 48.

2) Philostrat. l. i. icon. 6. p. 772.

1) Æschyl. Eumen. v. 26.

Daß sich Bakchus in einen Hasen verwandelt habe, davon ist in des Æschylus Vers:

Λαγὼ δὲν Πενθεὶ καταρραψας μορῶν,  
keine Spur; denn λαγὼ gehört offenbar zu Pentheus, wie es auch schon der Scholiast erklärt hat, ohne jedoch

kurzen Gewande und als Sklave gekleidet, um die Komödie, die dem Range und der Würde nach unter der Tragödie steht, dadurch anzudeuten, ist übrigens an der komischen Maske, die er in der Hand hat, leicht zu erkennen.

Die übrigen auf diesem Marmor abgebildeten Dinge sind schwer zu erklären, um so mehr, da sie wenig Beziehung auf die Komödie sowohl als die Tragödie haben. Man sieht darauf zwei Arten Spiele, den Diskus zur Seite des Tragikers, und den Trochus auf dem Tische, nebst einem kleinen Kästchen, auf welchem ein Vogel sitzt. Wiewohl nun der Trochus ein Spiel für Knaben, so wie der Diskus ein Spiel für Jünglinge war: so ist es doch wahrscheinlich, daß beide Spiele zuweilen in der Komödie statt fanden, und daß sie als Zwischenacte, wie die Tänze, darin eingeführt worden. <sup>1)</sup>

Der Diskus, welchen Homerus *σολος* nennt, war von Erz, und wird von diesem Dichter von dem Diskus einer andern Art, die von Stein und durchlöchert war, und die er eigentlich *δισκος* nennt, unterschieden. <sup>2)</sup> Man findet indessen in dem herculanischen Museo auch einen durchlöcherten Diskus von Erz, dessen Gestalt in Neapel auf einer Vase von gebräuntem Thone abgemalt zu sehen ist. <sup>3)</sup> In England, wo eben dieses Spiel sehr üblich ist, hat

des Dichters Sinn zu treffen, den dieser wollte sagen: daß Pentheus wie ein Thier auf der Jagd, aber nicht, daß er furchtsam umgekommen sei. Boega.

1) [Dieses zu beweisen, würde sehr schwer halten.]

2) [Ia. Ψ. XXIII. v. 826 et Schol. ad h. l. Jener war oval, dieser breit und größer.]

3) Gori Mus. Etrusc. t. 2. tab. 159. [Man vergleiche im 2 Band 185 — 186 u. 291 C.]

der Diskus gleichfalls ein Loch, um zwei Finger hindurch stecken, und ihn so mit desto größerer Sicherheit schleudern zu können. Zu dem Ende ist das kleine Loch in dem herculanischen Diskus vielmehr länglicht, und näher am Rande als am Mittelpunkt. Der Durchmesser dieses ehernen Diskus hat zehn Zoll und die Dike drei Linien. Derjenige, der hier auf unserm Marmor abgebildet ist, hat über eine Spanne im Durchmesser. Diese beiden alten und durchlöcher-ten Diskus sind die ersten, die wir kennen; und Fabri gesteht, er habe nirgends gefunden, daß irgend ein neuerer Autor ihrer Erwähnung gethan habe.<sup>1)</sup>

Der Trochus war ein Reif von Erz mit verschiedenen beweglichen Ringen, welche im Herumdrehen ein Geräusch machten; es war eine Art von Stäbchen daran befestigt, um den Klang zu vermehren. Beides sieht man auf dem gegenwärtigen Basrelief. Eben dieser Trochus unseres Marmors kommt mit einer Zeichnung des Pirro Ligorio, im Buche des Mercurialis über die Gymnastik,<sup>2)</sup> vor. Er hat sich indessen Dinge daran eingebildet, die weder sind, noch sein können. Dieses Instrument hatte die Höhe eines halben Menschen, zuweilen noch etwas darüber, wie man auf verschiedenen geschnittenen Steinen sieht. Derjenige, den ich in Verbindung mit diesem Marmor unter Numero 195 auf-führe, ist aus der stossischen Sammlung genommen,<sup>3)</sup> und stellt einen Knaben vor, mit Stäbchen in der Hand, um Geräusch damit zu machen, (welches auszudrücken Pollux das Wort *αυακωδονίζειν*

1) Agonist. I. 2. c. 4. p. 225.

2) L. 3. c. 8. p. 218.

3) [5 Kl. 1 Abth. 2 Num.] Über der Stein unter Numero 196 ist neu und von Pichler geschnitten. Man sehe G. d. K. 7 B. 1 K. 42 S. Note.]

braucht, <sup>1)</sup> indem er damit gegen den Trochus schlägt. Dieser Trochus hat hier indessen keine Ringe, wie der andere auf dem Marmor, so wenig als der Trochus, den ein Jüngling auf der Schulter trägt, auf dem geschnittenen Steine unter Numero 196, der in dem Besitze des schon mehrmals belobten Herrn Jakob Byres ist, der sich rühmen kan, auf demselben eine der vortreflichsten und schönsten Figuren, die jemals in Stein geschnitten worden, zu besitzen. Da viele nun nicht Gelegenheit haben, die alten Denkmale der Kunst zu untersuchen; so sind sie in Irrtümer verfallen und haben sich eine ganz falsche Idee vom Trochus gemacht, indem sie denselben für ein Rad mit Speichen gehalten haben. <sup>2)</sup>

Der Vogel schien mir beim ersten Anblick ein Rabe zu sein, der nebst dem Kästchen, auf welchem er sitzt, eine symbolische Anspielung auf das Vaterland des Tragikers oder des Komikers an die Hand geben könnte. Batara nämlich, eine Stadt in Syrien, berühmt wegen eines Tempels und Orakels des Apollo, wo sich dieser Gott, wie man glaubte, die eine Hälfte des Jahres, so wie die andere zu Delos aufhielt, <sup>3)</sup> hatte ihren Namen von einem Kästchen, *καταρη* in der Mundart dieses Landes genannt, so wie die Stadt Apamea anfänglich von einem Kasten *αἰβωτος* hieß. <sup>4)</sup> Wenn sich auch hieraus nichts schließen ließe; so würde doch immer noch der Rabe da sein, der dem Apollo heilig war. Übrigens war der Grund dieser Benennung der Stadt Batara ein Kästchen voll kleiner aus Teig geformter Figuren von Köchern, Pfeilen und Bogen, welches ein kleines Mädchen, Namens Salacia, dem Apollo

1) L. 10. segm. 173.

2) Turneb. advers. l. 27. c. 33.

3) Virg. Æn. l. 4. v. 143.

4) Harduin. num. p. 25.



brachte, als er noch ein Knabe war und in Lencien erzogen wurde, um sich damit zu belustigen. Dieses Kästchen riß der Wind dem Mädchen aus den Händen und trieb es in's Meer, dessen Wellen es wieder an's Ufer auswarfen. Davon nun bekam die Stadt, die man an diesem Ort erbaute, ihren Namen. <sup>1)</sup> Sie hat auch das Andenken daran auf ihren Münzen durch ein Kästchen, auf welchem ein Rabe sitzt, erhalten. <sup>2)</sup>

Es könnte indessen vielleicht der Mangel des Schwanzes an diesem Vogel jene Muthmaßung verwerflich machen. Und wirklich gab es auch in den ältern Zeiten ein Spiel, wozu ein Rebhuhn gebraucht wurde, womit sich das Bild des Vogels, wovon hier die Rede ist, reimen ließe; so wie man auch noch ein anderes hatte, wozu man Wachteln gebrauchte und welches *ορνιθομαχος* hieß; endlich noch eines, worin Hähne gegen einander kämpften; wie eine Vorstellung zweier kämpfenden Hähne, auf einigen Münzen der Stadt Dardanus vorkommt. <sup>3)</sup>

1) Stephan. de urbib. v. Παταρα.

2) Tristan comment. histor. t. 2. p. 512.

3) Pollux, l. 9. segm. 84.

[Boega sieht in dem erwähnten Marmor Numero 194 nichts anderes als einen ländlichen Zeitvertreib, der auf dem Grabmal eines Römers darum vorgestellt worden sei, weil sich derselbe auf seinem Gute bei Tibur den Ergötzungen des Landlebens überlassen hatte, und vielleicht verordnete, sein Bildniß nebst den Gegenständen, womit er sich belustigte, auf seinem Sarkophag abzubilden; daß die Graburne, wovon der Marmor herrührt, für eine bestimmte Person, und nicht auf den Kauf, wie es meistens zu geschehen pflegte, ist gemacht worden, erhellt aus dem besondern Gegenstande, der nicht nur im Allgemeinen auf Leben, Tod, Unterwelt &c. sondern ganz eigentlich darauf anspielt. Die Köpfe der sämtlichen Figuren, die der Thiere mit inbegriffen, sind neu.]

# Zehntes Kapitel.

---

## Gladiatoren.

### I.

[Numero 197 u. 198.]

Ganz vorzüglich sind die Gemälde in Musait, welche in zwei Zeichnungen der Bibliothek Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani einige Gladiatoren vorstellen und die ich unter Numero 197 und 198 liefere. Ich habe sie schon bei der Beschreibung des stöschischen Kabinetts berührt,<sup>1)</sup> um einen gewissen geschnittenen Stein zu erläutern. Weñ aber das, was ich damals gegen die gemeine Meinung der Antiquare behauptet habe, sich auf andere unbestreitbare Denkmale der Kunst und blos auf die Kenntniß, die ich von dieser Musait gab, gründete, so hoffe ich nun, daß es durch die Abbildung derselben völlig soll bestätigt werden.

Auf dem untern Theile der erstern Musait sieht man einen Retiarier, Namens Astyanax, mit einem Helm auf dem Kopfe und einem Netz um den ganzen Körper, wie er sich mit Schild und Dolch gegen einen gewissen Calendio vertheidigt, welcher letztere zu denen Gladiatoren gehörte, die mirmillones hießen, und mittelst einer Furke fochten. Hinter dem mirmillo steht der lanista mit aufgeschürz-

1) 15 Kl. 1 R. 65 Num. 1

tem Kleide, wie diejenigen, welche vom Stabe, *παβ-  
δος*, den sie trugen,<sup>1)</sup> *παβδαχοι* genant wurden,<sup>2)</sup>  
zu gehen pflegten. Der hier vorgestellte scheint durch  
seine aufgehobne Hand ihnen Muth einzusprechen,  
um als tapfere Männer zu fechten.

Die Figur des *Retiarier*s benimt dem *Zustus  
Lipsius* und allen, die ihm folgen, nunmehr je-  
den Grund, fernerhin vermöge der Erklärung eini-  
ger Stellen in den alten Autoren zu behaupten, daß  
die *Retiarier* weder mit dem Helme noch mit dem  
Schilde gefochten hätten. Der *mirmillo* kämpfet  
dagegen ohne Schild; derjenige aber, den man auf  
einem geschnittenen Steine der *stoschischen* Sam-  
lung sieht,<sup>4)</sup> ist damit bewafnet. Die Furke auf  
unserer *Musai*k mit drei Spizen, hat dort nur  
zwei, eben so wie diejenige, die man auf einer Vase  
von gebräntem Thone abgebildet sieht, auch zwei  
hat.<sup>5)</sup>

Auf dem obern Theile derselben *Musai*k ist eben  
dieser *mirmillo* vorgestellt, wie er von dem *Retia-  
rier* auf die Erde geworfen liegt, mit einem Dolche in  
der Hand, weil die Gabel ihm aus der Hand ge-  
schlagen ist. Der *lanista* steht hier hinter dem *Re-  
tiarier*; die andere Figur hinter dem *mirmillo* scheint  
einen von den Zuschauern des Gefechts vorzustellen,  
und für diesen um Gnade zu bitten. Die Figur des  
letztern hat auf dem schon beschriebenen untern Theile  
der *Musai*k auf der linken Schulter eine Art von  
viereckichter Armatur, um damit gleichsam die Strel-

1) Buonarr. osserv. sopra alc. vetri p. 33.

2) Pollux, l. 3. segm. 153.

3) Lips. Saturn. l. 2. c. 8. p. 78.

4) [5 Kl. 1 Abth. 67 Num.]

5) Gori Mus. Etr. t. 2. tab. 188.

che seines Gegners aufzufangen. Ich sage eine Art von Armatur; den gerade eben solche viereckichte Schildchen sieht man beide Schultern eines Kriegers, der auf einer Vase von gebräuntem Thone in der vaticanischen Bibliothek abgemalt ist, bedecken.<sup>1)</sup> Auch scheint Hesiodus auf diese Armatur hinzudeuten, wo er sagt, daß Herkules, nachdem er die Beinharnische und den Kürass angethan, noch eine eiserne Rüstung auf die Schultern gelegt habe,<sup>2)</sup> welche Johannes Diaconus in seinen Scholien σωταριον nennt, von σωζειν, das so viel als retten und abwenden bedeutet.

Die Biffer, welche hinter dem Namen Calendio steht, und einem schiefen griechischen Φ gleicht, ist nichts anderes, als ein Schlußzeichen, so wie dieses auch auf der folgenden Musaik der Fall mit dem wie ein Epheublatt gestalteten Zeichen ist, dergleichen man übrigens häufig auf den alten Denkmalen der Kunst antrifft.<sup>3)</sup> Es ist daher ein sehr übel angebrachter Scharfsinn von Seiten dessen, der sich einbildete, in diesem Zeichen ein mit einem Pfeile durchbohrtes Herz zu erblicken.<sup>4)</sup>

Auf der folgenden Musaik ist ein Kampf von bloßen Gladiatoren vorgestellt, gleichfalls mit ihrem lanista zur Seite. Sie haben das Visier des Helmes, das ihnen das Gesicht bedeckt, herunter gelassen, so wie uns Statius den Eteokles und Polyneices im Gefechte beschreibt;<sup>5)</sup> wiewohl übrigens das Visier kein Theil des Helmes zu sein, sondern wie eine

1) Dempst. Etrur, tab. 48.

2) Scut. Hercul. v. 128.

3) Reines. epist. 65. p. 170. Fabretti Inscript. p. 118.

4) Grasser. dissertat. de antiquitat. Nemaus. p. 17.

5) Theb. l. 2. p. 526.



Maske über das Gesicht gelegt scheint. Bei dieser Gelegenheit muß ich anführen, was man von dem Kaiser Commodus erzählt, daß er nämlich, während er als Gladiator focht, seine Freunde durch die Öffnung des Bissiers küßte.<sup>1)</sup> Übrigens ist der Helm des einen Gladiators mit zwei Flügeln versehen, gerade so, wie diejenigen, deren Sophocles Erwähnung thut,<sup>2)</sup> und welche hin und wieder eine Röhre hatten, um sie darin zu verschließen, wie man an einer der Zeichnungen im Kabinet Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani ersieht.

## II.

[Numero 199.]

Die in der Villa Panfili befindliche und hier mit Numero 199 bezeichnete Begräbnissäule, welche dem Gladiator Bato, der unter dem Kaiser Caracalla berühmt war und dem der Kaiser ein sehr kostbares Leichenbegängniß halten ließ,<sup>3)</sup> vorstellt, hat schon Fabretti bekannt gemacht.<sup>4)</sup> Da indessen dieses Kunstwerk schlecht gezeichnet und noch schlechter in Holz geschnitten worden ist: so habe ich es nicht für überflüssig gehalten, ein Kupfer davon zu liefern und das, was auf dem Marmor am Kopfe fehlt, nach den Spuren zu ergänzen. Die Figur dieses Gladiators ist um die Brust mit einer Binde, über den Lenden mit einem breiten Gürtel und um

1) Xiphil. Comm. p. 278.

2) Antigon. v. 115.

3) Xiphil. Caracall. p. 329.

4) De columna Traj. c. 8. p. 258.

den Hals mit einer Art von Kette (torques), einer gewöhnlichen Belohnung, die man dieser Art von Leuten zu geben pflegte, umgeben. Übrigens hat er nur eine einzige Schiene am linken Beine, und es besteht dieselbe aus einer metallenen Platte, die hinten mit Bändern (ἐπισφύρια) befestigt ist. Dieser Fuß, den man eben so bewafnet sowohl an den auf einer unter Numero 22 beigebrachten Vase von gebräntem Thone gemalten Figuren des Kastor und Pollux, die in den gymnastischen Spielen so berühmt sind, als auch an zwei Gladiatoren, die auf einer Lampe von gebräntem Thone vorkommen,<sup>1)</sup> erblickt, zeigt offenbar, daß diese Gewohnheit insbesondere bei denen statt gefunden habe, welche in öffentlichen Spielen als Kämpfer auftraten. Man kann ausserdem von dieser Art Bewafnung schließen, daß die Gladiatoren dadurch, daß sie den linken Fuß vorsetzten, die linke Seite bloß stellten und die rechte zurückzogen, wiewohl auch der rechte Fuß des Bato nicht ganz ohne Schutzwehr ist, da man an demselben unter dem Knie etwas vorgebunden sieht, um die Streiche, welche der Gegner ihm eben hier beizubringen suchen könnte, abzuhalten.

1) Bellori lucern. part. 1. tab. 21.

# F i f f t e s   K a p i t e l .

---

## D i e   F r e u d e .

[Numero 200.]

Auf der großen und sehr schönen Vase von gebräutem Thone in der Sammlung des Herrn Mengs, hier unter Numero 200, sieht man ein fröhliches Gastmahl mit verschiedenen Farben abgebildet, welches auf dergleichen Vasen eben nicht gebräuchlich ist. Der größte Vorzug besteht indessen darin, daß darauf die Art vorgestellt ist, wie die Alten bei Tische auf den Polstern lagen, wovon, so viel ich weiß, kein anderes bis izo existirendes Kunstwerk eine deutlichere Idee geben kan.

Der auf dieser Vase abgebildete Gegenstand ist meiner Meinung nach ganz idealisch, indem man durchaus keine Allegorie darin entdecken kan. Die drei weiblichen Figuren, welche trinken, könnte man allenfalls für drei Bacchantinen halten; allein, was die übrigen Figuren betrifft, als: den Jüngling, der den Mundschenk macht; das Mädchen, welches auf zwei Pfeifen bläst, und den Silen, gleichfalls mit zwei Pfeifen in der linken Hand, der trunken auf der Erde liegt: so läßt sich dies auf nichts weiter, als auf die Fröhlichkeit anwenden, wie ich oben angegeben habe.

Das Bette, auf welchem die weiblichen Figuren liegen, ist ein Triclinium, d. h. ein Bette oder Polster für drei Personen, mit einem Unterbette und Kopfkissen (περικεφαλαια) versehen, um gemächlich

darauf zu liegen. Sie sind sämtlich dunkelroth; wahrscheinlich, um dadurch purpurne Decken anzudeuten, als womit, wie man liest, das Polster eines weibischen Jünglings und Königs von Paphos bedekt war.<sup>1)</sup> Auch sind sie mit Franzen besetzt, welche am Gesielle herabhängen. Bei dieser Gelegenheit muß ich zwei Worte des Pollux bemerken, wo er von dergleichen Polstern, auf welchen man beim Essen ruhte, redet, und welche seine Ausleger bis izo nicht verstanden haben; es sind die Worte *κυλλαδες* und *ποσι*.<sup>2)</sup> In Ansehung des letztern bekent Jungermann ganz aufrichtig, daß er nicht wisse, was er davon sagen solle. Beide bedeuten das, was man gemeiniglich einen Strohsak nennt, den man unter das Unterbette legt, um dasselbe zu erhöhen. Da man an einigen Orten statt des Stroh's wohl Blätter, und besonders auch Haidekornstengel nahm: so nannte man dergleichen Säke *κυλλαδες*, von *κυλλον*, Blatt; oder *ποσι*, wenn sie mit Gras oder Heu gestopft waren, von *ποσ*, Kraut oder Gras.

Um aber wieder auf das Gemälde unserer Base zu kommen; so liegen die drei Figuren nur halb und so, daß die Füße der einen hinter der andern ausgestreckt sind, und das Kopfkissen sowohl der in der Mitte liegenden als der dritten Figur scheint auf dem Knie ihrer Nachbarin zu ruhen. Das Gewand, welches die untere Hälfte des Körpers bedekt, scheint kein pallium oder palla zu sein, sondern vielmehr das, was die Griechen *περισσωμα*, *σσωματοδεσμεον*, und die Römer *toral* nannten, d. h. Decken, die mancherlei Farben hatten und bunt gewürkt waren, *stragula picta*,<sup>3)</sup> mit einem Worte, solche, die man über die

1) Athen. l. 6. [c. 16. n. 67.]

2) L. 6. segm. 9.

3) Tibull. l. 1. eleg. 1. v. 65.



Polster legte, wie aus dem breiten nach Art eines Schachbretts gezeichneten Rande erhellet, dergleichen man an den weiblichen Kleidungen nicht sieht. Aus Anlaß der Mannigfaltigkeit der Farben dieser Decken bemerke ich noch, daß die griechischen Gelehrten den Auszügen, die sie aus den Büchern verschiedener Schriftsteller machten, gleichfalls den Namen *σφαιματοδεσμον* oder *σφαιματεως* gaben.<sup>1)</sup> Diese Decken scheinen hier die Stelle der Kleider zu vertreten, welche die Römer *cœnatoriæ* oder *convivales* nannten, und welche bei prächtigen und üpigen Mahlen die Gäste statt ihrer gewöhnlichen anzogen, ehe sie an den Tisch lagen.

Alle drei Figuren haben eine Binde um die Stirn, welche gestift zu sein scheint, dergleichen die Theaterbühlerinnen zu tragen pflegten.<sup>2)</sup> Indessen ist es auch möglich, daß der Künstler darunter Blumenfränze abgebildet hat, wie die *Bakchantinnen*<sup>3)</sup> und alle trugen, die bei feierlichen Gastmahlen zugegen waren.<sup>4)</sup> Dicht an die Binde oder den Kranz der drei Figuren schließt sich eine Art von Epheukranz, wie diejenigen, welche beim Trinken sich nicht sicher hielten, zu thun pflegten, indem sie nämlich einen Kranz von dieser Pflanze wegen ihrer kühlenden Eigenschaft um den Kopf zu binden pflegten.<sup>5)</sup> Über die rechte Schulter und um die Brust herum zieht sich an eben diesen Figuren ein Blumengewinde oder ein Kranz, der mit gelben Knöpfchen versehen ist, welche aber wegen ihrer Kleinheit nicht wohl zu unterscheiden

1) Casaub. animadv. in Athen. l. 1. c. 4. p. 9.

2) Pollux, l. 4. segm. 154.

3) Schol. Aristoph. Equit. v. 406. Suid. v. Βακχες.

4) Suid. v. καταχυσες.

5) Plutarch. sympos. l. 3. probl. 3.

sind, so daß sie auch gelbe Blumen, oder Laubgewinde vorstellen können, oder auch solche, die man *ὑποδυμιαδες*,<sup>1)</sup> *ὑποδυμίδες*,<sup>2)</sup> und *ὄρμοι* nannte, und die man am Halse trug:<sup>3)</sup>

. . . . . *collo molliaserta gerat*; <sup>4)</sup>  
 nur daß der Scholiast des Homerus das Wort *ὄρμος* bloß von derjenigen Art Kränze versteht, welche am Halse herabhängen, und diese von jenen unterscheidet, welche um den Hals herumgehen und *ὑσμια* hießen.<sup>5)</sup> Übrigens sieht man sehr selten an Figuren dergleichen halsbandförmige Kränze; wenigstens erinnere ich mich nicht, sie sonst irgendwo gesehen zu haben, als an der Baskantin, welche die Orgnen des Bacchus zu feiern scheint und bei Buonarroti vorführt;<sup>6)</sup> ferner an einem marmornen Faun in der Galerie des Hauses Colonna, so wie an einem jungen Faun im Hause Verospi, der indessen nicht seinen eignen, sondern einen Mercurskopf hat, und endlich im Collegio Romano an einer kleinen Figur von Erz, welche ein liegendes Weib vorstellt.<sup>7)</sup>

Die Tassen, welche unsere Figuren in den Händen haben, und die man *κυαδοι* nannte, sind klein und dem weiblichen Geschlechte gewiß angemessener, als Pocale oder Hörner. Alle drei Figuren haben übrigens in der Gegend des Pulses kleine Reifen, *πε-*

1) Athen. l. 15. [c. 11. n. 36.]

2) Plutarch. l. c. probl. 1.

3) Cic. Verr. 5. c. 11. Clem. Alex. paedag. l. 2. c. 2. p. 156.

4) Tibull. l. 1. eleg. 8. v. 52.

5) Schol. Odyss. Σ. v. 299. Eustath. ad h. l. p. 1150.

6) Osservaz. sopra alcun. medagl. p. 447.

7) Mus. Kircher. t. 2.

καρπια<sup>1)</sup> genaßt, um die Arme. Die mittlere, welche vom Künstler als die vornehmste vorgestellt ist, man mag auf den Platz oder auf die über ihr hängende, nicht verzerrte Maske sehen, muntert durch das Aufheben der rechten Hand zur Freude auf: eine Gebärde, die entweder das ausdrücken soll, was die Griechen *μασχαλὴν αἶρειν*, axillam tollere, die Achsel aufheben, nennen, welches den Trunkenen eigen ist,<sup>2)</sup> oder auch sich auf das Hersagen von lustigen Versen beziehen soll, die mit den fröhlichen Reden während dem Trinken untermischt waren, welche die Griechen selbst *λογοὶ ἐπικυλικεῖοι*, *λογοὶ ἐπὶ τῇ κυλικῇ* nannten.<sup>3)</sup>

Es ist fast überflüssig zu bemerken, daß die drei Masken, die am Epheu, der den Himmel über dem Gastmahl auf unserm Gemälde ausmacht, gleichsam aufgehängt sind, auf die Schwelgereien und die Trinkgelage anspielen, welche bei den Drgnen des Bakchus und den Bakchanalien gebräuchlich waren, wo die Masken im Kreise herum gingen.<sup>4)</sup> So sieht man z. B. auf einem Basrelief im Museo Capitolino, wie auf einem andern in der Galerie des Hauses Albani, auf welchen das, was bei den Bakchanalien vorging, vorgestellt ist, unter andern auch Wagen mit Masken beladen. Überdies passen die Masken, die den Schauspielern eigen waren, auch sehr gut zu den Freudenmahlen, als zu welchen man jene vor allen andern berief, um die Gesellschaft zu belustigen.<sup>5)</sup>

1) Pollux, l. 5. segm. 99.

2) Hesych. Suid. Zenob. v. *μασχαλῇ*. Pollux, l. 6. segm. 26.

3) Lucian. Tim. c. 55. Diog. Laërt. l. 6. segm. 42.

4) Plutarch. [de cupidit. divitiar. in fin.]

5) Id. sympos. l. 1. quæst. p. 1088.

Der Leuchter welcher vor dem Triclinium steht, und dessen Stiel wie ein entlaubtes Rohr gestaltet ist, scheint die Nacht anzudeuten; eine Zeit, wo man beim Scheine der Lampen zu essen pflegte,<sup>1)</sup> und welche daher bei den Griechen περι λυχνων αἶψα, nachdem die Lampen angesteckt sind, hieß. Bei der Ähnlichkeit anderer Leuchter mit diesem, den man hier sieht, will ich noch anführen, daß sich auch im herculanischen Museo dergleichen Leuchter finden, und daß die kleine Scheibe oben am Stiele, worauf die Lampe gesetzt wurde, πινυκκιον oder πινυκιστικιον hieß.<sup>2)</sup>

Der Mundschenk, wie ich ihn nannte, oder der Knabe, welcher den Wein darreicht:

Puer qui ex aula capillis

Ad cyathum statuetur unctis,<sup>3)</sup>

wie dies bei den Alten gebräuchlich war, hat gleich den weiblichen Figuren einen Kranz um den Kopf; den linken Schenkel umgibt ein anderer Bierat und an den Knöcheln der Füße hat er periscelides, wie die Bakchantinen,<sup>4)</sup> so daß, wenn man auch aus dem Gemälde nicht das Salben der Haare erkennen kan, wir doch aus der angeführten Stelle des Horatius und aus unserm Gemälde eine vollkommene Figur dieser Art von Knaben zusammensetzen können. Gewöhnlich waren die simpula gewisse zum Opfer bestimmte Gefäße von gebräutem Thone, selbst noch zu den Zeiten, wo der größte Luxus unter den Römern herrschte;<sup>5)</sup> so daß das simpulum entweder nicht blos

1) Aristid. orat. in Serap. p. 85.

2) Pollux, l. 10. segm. 115.

3) Horat. l. 1. od. 29. v. 7.

4) [Analecta, l. 1. p. 421.] Suid. v. Διευυσορ.

5) Apulej. Apolog. p. 434.



zu heiligen Gebräuchen und Libationen bestimmt war, wie Joseph Scaliger behauptet,<sup>1)</sup> oder der Knabe auf unserm Gemälde hier nicht als ein Aufwärter bei Tische, sondern als ein Mensch zu betrachten ist, den man zu den Libationen brauchte, die man auf dieser Art von Dreifuß, wie man hier sieht, zu verrichten pflegte.

Das junge Mädchen, das auf der doppelten Pfeife bläst, hat ein Gewand ohne Gürtel, wie dies bei festlichen Mahlen gewöhnlich war, damit man an keinem Theile des Körpers irgend einigen Zwang empfinden möchte, und so wie man auch die Gratien in Gewändern ohne Gürtel abbildete: *solutis Gratiæ zonis*; vielleicht war dieses Gewand dasjenige, welches man *opθoσadns* nannte. Das Gewand hat Streifen und ist eines von denen, welche man *virgatæ* und *παρυφοι* nannte, wenn anders die Streifen hier nicht Purpurstreifen vorstellen sollen.<sup>2)</sup>

Was endlich den Silenus, oder was es sonst für eine Figur ist, betrifft, so ist er, die Hände und Füße ausgenommen, die eine dunkle Farbe haben, ganz mit einem Felle überzogen. Auf einigen Marmorn sind die Figuren dieses Halbgottes rauh und haaricht, als wenn sie auch mit einem Felle bekleidet wären. Unter denselben befindet sich besonders eine mit einem sehr schönen Kopfe in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani. Außerdem gingen auch die Personen, welche auf der Bühne einen Silenus vorstellten, in einem gleichen Gewande.<sup>3)</sup> Was eigentlich auf dem Dreifuße oder dem kleinen niedrigen Tische liegt, fañ man nicht unterscheiden.

1) Append. ad conject. in Varron. P. 196.

2) Pollux, l. 7. segm. 53.

3) Id. l. 4. segm. 118.

## II.

[Numero 201.]

Der unter Numero 201 aufgeführte geschnittene Stein aus dem florentinischen Cabinet, auf welchem man einen Jüngling zwischen zwei nach oben zu halb nackten weiblichen Figuren auf drei durch einen kleinen Tisch mit drei Füßen von einander getrennten Polstern liegend abgebildet sieht, stellt eines von den ausschweifenden und wohlküstigen Abendmahlen vor, die bei den Alten sehr gewöhnlich waren.

Die weibliche Figur zur Linken hält ein Trinkhorn in der Hand, als ob sie es ausgießen wollte, um dadurch diejenige Art von Zutrinken anzudeuten, welche κοτταβας, [κοτταβιος, κοτταβιον] hieß und sich damit endigte, daß man den Überrest des Weins auf das Wohl des Geliebten oder der Geliebten auf die Erde goß.<sup>1)</sup> Derjenige, der ihn ausgoß, stützte sich auf den einen Ellenbogen: τον αγκων' ευθυμως τιθεσθαι,<sup>2)</sup> und bog den andern, indem er die Hand mit dem Gefäße umdrehte, gerade so wie man es an der gegenwärtigen Figur sieht. Dieses Beugen und mit einer gewissen Gracie (ὕψως) verrichtete Herumdrehen der Ellenbogen hieß αγκυλη, απαγκυλην;<sup>3)</sup> daher das Gefäß selbst, aus welchem man den Wein ausgoß, αγκυλη genannt wurde.<sup>4)</sup> Daß übrigens auf diesem geschnittenen Steine die linke Hand mit der rechten, als womit diese verliebte Libation eigentlich

1) Callimach. ap. Athen. [l. 15. c. 2. n. 7.]

2) Euripid. Cycl. v. 559.

3) Athen. l. c. [n. 5.]

4) Hesych. v. αγκυλη. Eustath. in Il. B. p. 144.

verrichtet wurde, verwechselt ist, darf uns nicht irren machen; denn dergleichen Verwechslungen trifft man auf den alten Denkmälern der Kunst häufig an, worin unter andern verschiedene geschnittene Steine gehören, auf welchen die Figuren von der rechten Seite zu Pferde steigen. Ueberdies aber brachte es die Composition dieses Grupo so mit sich. Der Jüngling hat den linken Arm über den Kopf gebeugt, gleichsam um es sich bequemer zu machen, welches man auch an vielen Statuen, besonders an denen des Bacchus und Apollo, wie ich schon oben bei Numero 42 bemerkt habe, wahrnimmt.

Bei Tische wartet auch einer von den Genien auf, welche nach dem Glauben der Alten bei ihren üblichen Gelagen zugegen waren,<sup>1)</sup> dergleichen man auch auf einer Vase bei Buonarroti sieht.<sup>2)</sup> Das Sonderbarste an diesem Genius ist indessen das weibliche Geschlecht, wie man an den Brüsten sieht, die auf dem Kupfer ziemlich stark, und auf dem geschnittenen Steine vielleicht noch stärker sind. Auf nem Marmor, der dem Bildhauer Bartholomäo Cavaceppi gehört, habe ich einen andern weiblichen Genius mit eben solchen Flügeln, wie der vorige, ohngefähr in halber Lebensgröße, gesehen; er ist ebenfalls zierliches und auf dem Scheitel gehendes Haar, wie der hier vorgestellte.

1) Palmer exercitat. in autor. Græc. p. 98.

2) Dempster. Etrur. tab. 90. n. 3.

# Z w ö l f t e s   K a p i t e l .

---

## D a s   R e i t e n .

[Numero 202.]

Unter den Gebräuchen der Alten ist bis dahin noch eine besondere Art, wie sie zu Pferde stiegen, unbekannt geblieben, indem aus dem Stillschweigen der Autoren sowohl, als aus den abgebildeten Reitern erhellet, daß die Steigbügel in jenen Zeiten noch nicht im Gebrauche waren. Maudäus ist vielleicht der einzige, der das Gegentheil behauptet.<sup>1)</sup> Er führt dabei zwar den Pollux<sup>2)</sup> zum Gewährsmann an, meldet indessen nicht, wie dieser Autor die Steigbügel nenne; daher es vergebliche Arbeit ist, ihn nachzuschlagen. Die Verfasser der neuen Ausgabe des Glossariums von du Cange<sup>3)</sup> widersprechen auch allen, die behauptet haben, der h. Hieronymus sei der erste, welcher Steigbügel erwähne, indem er sie *bistapia* nenne; und sie zeigen, daß sich dieses Wort in den Werken des heiligen Kirchenvaters durchaus nicht finde. Von den griechischen Autoren, welche jünger sind als Pollux, wurden die Steigbügel *αναβολεις* genannt, weil sie statt des Menschen dienten, der vorher dem Reiter auf das Pferd steigen half, und welcher *αναβολευς* hieß.<sup>4)</sup>

1) De stud. milit. l. 1. p. 223.

2) L. 1. segm. 215.

3) Voce *bistapia*.

4) Suid. v. *αναβολευς*. Salmas. in Spartian. p. 163.



Es ist gewiß, daß die griechische und römische Jugend wegen ihrer beständigen Übung sich geschickt machte, ein Pferd ohne Hülfe einer Person zu besteigen, indem sie diese Gewandtheit dadurch erlangte, daß sie sehr häufig sowohl zur Linken als Rechten, ja selbst von hinten auf ein hölzernes Pferd sprang, um ihm auf's Kreuz zu kommen. Überdies wissen wir auch aus Plutarchus von Pferden, die man so abgerichtet hatte, daß sie sich auf die vordern Kniee niederließen, und so dem Reiter das Aufsteigen erleichterten.<sup>1)</sup> Es ist indessen außer Zweifel, daß für alte und betagte Soldaten, so wie für Reisende, die nicht an kriegerische Übungen gewöhnt waren, irgend eine Bequemlichkeit erfordert wurde; und diese wollen in Ansehung der letztern einige Gelehrte in den steinernen Erhöhungen finden, welche hin und wieder an den alten gepflasterten Wegen der Römer die Einfassung ausmachen.<sup>2)</sup>

Wie groß die Wahrscheinlichkeit sei, worauf diese Meinung sich gründet, überlasse ich denen zu beurtheilen, welche in Italien oder anderswo die Höhe dieser Einfassungen, die gewiß nicht mehr als eine Spanne beträgt, mit Aufmerksamkeit betrachtet haben. Nahe an den Städten oder in niedrigen Gegenden waren die Landstraßen zur Bequemlichkeit der Reisenden mit kleinen Mauern eingefast, die aus viereckigten Steinen von einer Art Lava bestanden. Es ist aus dem Plutarchus bekant, daß C. Gracchus Blöcke dahin setzen ließ, um die Straßen sowohl für diejenigen, welche ritten, als für die Fußgänger bequemer zu machen. Wenn indessen die Bequemlichkeit dazu dienen sollte, um leichter auf's Pferd steigen zu können: so war dieselbe nicht bloß nahe an den

1) Conjugal. præcept. [t. 6. p. 526. edit. Reisk.]

2) Bergier des chemins des Romains. l. 2. sect. 31.

Städten, sondern in der ganzen Ausdehnung der Landstraßen nothwendig. Pratilli, von Bergier aufgemuntert, behauptet im Vertrauen auf die Leichtgläubigkeit seiner Leser kühn, daß diese Blöcke immer von zwanzig zu zwanzig Schritten seien aufgestellt gewesen; <sup>1)</sup> aber aus einer andern Stelle seines Buchs erhellet offenbar, daß er die Randsteine für das nimmt, was er anfänglich Blöcke nennt.

Wir wollen indessen alle diese Geburten der Einbildung verlassen und unser Kunstwerk näher betrachten. Daß die Alten wirklich auf irgend eine Bequemlichkeit gedacht haben, um mit Leichtigkeit aufs Pferd zu steigen, sieht man aus dem geschnittenen Steine im Stoschischen Kabinet, den ich hier unter Numero 202 aufführe. Man erblickt darauf einen Krieger, der mit der rechten Hand den Bügel eines Pferds und zugleich die Lanze hält, welche an die rechte Schulter desselben gelehnt ist, und den rechten Fuß auf ein Stük Eisen setzt, welches an dem untern Theil der Stange seiner Lanze horizontal hervorragt. Dieselbe Bequemlichkeit ist auf einer alten Vase eben dieses Kabinet's vorgestellt und wird auch noch durch den Abdruck eines geschnittenen Steins bestätigt, der sich in der großen Sammlung der vom verstorbenen Baron von Stosch gemachten Abdrücke befindet.

Die Bequemlichkeit, mit Hülfe des Spießes aufs Pferd zu springen, läßt sich noch aus einer Stelle Xenophons erweisen, die bis izo von keinem Ausleger ist verstanden worden, und die ich in meiner Beschreibung der geschnittenen Steine des Stoschischen Kabinet's angeführt und erklärt habe. <sup>2)</sup> Dieser Schriftsteller bedient sich in

1) De via Appia, l. r. c. 7. p. 39.

2) [2 Kl. 13 Abth. 973 Num.].

der Abhandlung von der Reitkunst, wo er von der Art, geschickt auf's Pferd zu steigen, spricht, der Redensart: ἀπο δόρατος ἀναπνδαν, „vom Spieß, oder mit Hülfe des Spießes auf's Pferd steigen.“<sup>1)</sup> Diese Art zeigt nun unser geschnittenen Stein, und erläutert die Stelle im Xenophon. Diejenigen, welche in der griechischen Sprache bewandert sind, werden das ἀπο δόρατος, welches sagen will vom Spieße, von dem militärischen Ausdruck: ἐπὶ δόρυ oder ἐκ δόρατος, welches bedeutet, von der Seite des Spießes, d. h. zur rechten Hand, als in welcher man den Spieß hielt, unterscheiden; so wie der Ausdruck: ἀπ' ασπίδος, von der Seite des Schildes, die linke Hand bedeutet, an deren Arm der Schild befestigt war.

1) Xenoph. equit. c. 7. §. 1.

## Dreizehntes Kapitel.

---

### Ein circensischer Wagenführer.

[Numero 203.]

Das in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani befindliche, hier mit Numero 203 bezeichnete Basrelief, dessen gerundete Form beweiset, daß es ein Bruchstück einer Begräbnißurne sei, hat Fabretti schon bekannt gemacht, <sup>1)</sup> aber so fehlerhaft wie dasjenige, welches so klein in Holz geschnitten worden ist, daß man sich durchaus keine bestimmte Idee davon machen kan. Es scheint daher keine unnütze Wiederholung zu sein, wenn ich hier eine durchaus genaue Zeichnung davon beibringe.

Der Gegenstand ist bekannt genug und stellt einen Wagenlenker der circensischen Spiele auf einer Quadriga vor, der in der linken Hand die Bügel und in der rechten die Peitsche hat. <sup>2)</sup> Die Brust und der Körper sind mit Binden umgeben, gerade so wie eine erhoben gearbeitete Statue in der Villa Negroni; und sowohl diese Figur als die unsrige gleichen einem andern Wagenlenker, der auf einer Lampe abgebildet ist. <sup>3)</sup> Diese Binden können in

1) De columna Trajan. c. 8. p. 259.

2) [Der Autor hatte die Hände verwechselt angegeben, die hier wieder zurecht gesetzt sind; übrigens ist die rechte Hand mit dem Geißelgriffe neu, wie Zoega bemerkt hat.]

3) Bartoli lucern. part. 1. tab. 26 — 27.



Absicht auf dasjenige Gewand eine Aufklärung geben, welches bei Suetonius im Leben des *Caligula quadrigarius* genannt wird, <sup>1)</sup> d. h. ein Gewand, womit diejenigen bekleidet waren, welche mit den Quadrigen liefen, auf welchen dieser Kaiser über die hölzerne Brücke fuhr, die er über den Meerbusen bei Bajä hatte schlagen lassen.

Auf dem Kopfe des zweiten Pferds linker Hand ragt der Griff eines Messers hervor, das unter dem Gürtel des Wagenführers steht, gerade so wie man dieses auch an der oben erwähnten Statue in der Villa Negroni bemerkt; wo man noch die Form der Messerflinge erkennt, welche eben so krüm gebogen ist, als die Hipe der Gärtner. Dieses so geformte Messer war die Ursache, daß man die Statue für einen Gärtner hielt, und ihr beim Ergänzen einen Karst in die Hand gab. Man trug derlei Dolche (*εγχειρίδια*) auf diese Art unter dem Gürtel, und daher bin ich der Meinung, daß in der Stelle des Appianus: *βραχυ και συνηδες επι τη ζωστρος εγχειριδιον περικειμενος*, <sup>2)</sup> „mit einem kurzen und „gewöhnlichen Dolche unter dem Gürtel,“ die Präposition *υπο*, unter, statt *επι*, über, gesetzt werden müsse. Auch war diese Art, den Dolch zu tragen, ein Wahrzeichen der Schreiber byzantinischer Kaiser. <sup>3)</sup>

An den Pferden unterscheidet man deutlich den Brustriemen <sup>4)</sup> mit der Bierre um den Hals, von denen der eine *προσερvidιον*, der andere *επωμιδιον* genannt wird. Der andere Brustriemen der beiden an

1) Cap. 19.

2) Mithridat. p. 144.

3) Zonar. annal. l. 11. p. 564.

4) Appian. l. c. p. 159.

die hervorragende Deichsel gespannten Pferde ist mit Schellen und Zähnen geschmückt, welches vielleicht Wolfszähne sind. Auf einem andern Marmor sieht man gleichfalls Zähne an diesem Stüke des Pferdgeschirrs angebracht, <sup>1)</sup> und der Schellen erwähnt Euripides in seiner Beschreibung der Pferde des Rhesus, Königs von Thracien. <sup>2)</sup>

Zwei kleine Amor endlich halten einen Helm, den Fabretti in der angeführten Stelle für einen Hut gehalten hat, indem er glaubte, es sei derselbe ein Zeichen der Freiheit, die dieser Wagenführer erhalten habe. Daß übrigens die Wagenführer den Helm trugen, lehrt eine Stelle des Xiphilinus, wo er von Nero sagt, dieser Kaiser habe das den Wagenführern eigentümliche Gewand, so wie auch den Helm, getragen: *κρανος ἡνιοχικόν περιχείμενος.* <sup>3)</sup>

1) Fabrett. ad Tab. Iliac. p. 340.

2) Rhes. v. 306.

3) Ner. p. 175.

## Bierzehntes Kapitel.

---

### Denkmale der Baukunst.

Ich glaube, da ich hier von den Gebräuchen der Alten handle, es werde nicht unrecht sein, auch drei Denkmale der alten Baukunst beizubringen, weil: in diese, gleich Gebräuchen, die verschiedenen Ordnungen mit Zustimmung der berühmtesten Künstler und vorzüglichsten Meister eingeführt worden sind. Diesen drei Denkmalen soll noch ein Schiff mit zwei Ruderbänken, so wie ein altes Gemälde folgen, worauf eine Landschaft mit verschiedenen Gebäuden vorgestellt ist.

#### I.

[Numero 204.]

Das erste, die Baukunst betreffende Denkmal, das ich hier unter Numero 204 aufführe, stellt ein Bad der Kaiserin Faustina vor, so wie man es auf einem alten Gemälde sah, wo noch verschiedene andere zu einem Seehafen erforderliche Gebäude mit dem darunter befindlichen Namen abgebildet waren. Es ist übrigens wahrscheinlich; daß dieses Gemälde beim Ausgraben aus der Erde in schlechtem Zustande gewesen sei, und die Farben gänzlich erloschen waren; indem man izo wenigstens von den letztern gar nicht mehr bestimmt zu urtheilen vermag. Ein Kupfer davon findet man als Verzie-

zung des Anfangs der Notizen von Bellori über die Fragmente des alten Grundrisses von Rom, den er unter dem Titel: *Fragmenta veteris Romæ*, herausgegeben hat. Allein der kleine Maßstab des Kupfers erlaubt nicht, einen deutlichen Begriff davon zu machen. Dabei hat er weiter nichts gethan, als uns das Kupfer gegeben; so daß wir durchaus nichts davon wissen würden, wenn wir nicht einen Brief des Octavio Falconieri an Nikolaus Heinsius hätten, worin er ihm Nachricht darüber ertheilt.<sup>1)</sup> In demselben liest man, daß der Künstler ohngefähr zu den Zeiten des Constantinus könne gelebt haben.

Um aber wieder auf die Einrichtung des Bades, wovon hier die Rede ist, zu kommen, so ist das Sonderbarste daran die großen Fenster, die bis auf den Boden hinuntergehen und zeigen, daß sie mit Glas versehen und von der Art sind, die man *valvatae* nannte.

Man war bisher ungewiß, ob die Römer, selbst zu den Zeiten des größten Luxus in ihrem Reiche, die Fenster mit Glas ausfüllten. Montfaucon behauptet kühnlich, daß die Glasfenster um diese Zeit noch nicht erfunden gewesen.<sup>3)</sup> Es ist wahr, der älteste Autor, der solcher Fenster Meldung thut, ist Lactantius;<sup>4)</sup> allein Bruchstücke von Glasfenstern und Glasscheiben, die noch nicht verarbeitet sind, hat man nahe bei einer Fensteröffnung in einem Hause des alten Herculaniums entdeckt.<sup>5)</sup>

1) Burmann. syllog. epist. t. 3. p. 527.

2) Vitruv. l. 6. c. 6.

3) Antiquit. expliq. t. 3. p. 104.

4) De opif. Dei. c. 5.

5) [Man sehe den 2 Band, S. 31 — 36, u. S. 418 — 425.]



Bei den Nachrichten, die ich so viel als möglich über die Fenster der Alten aufgesucht habe, ist mir der Zweifel aufgestoßen, ob wohl bei ihnen auch Fensterläden gebräuchlich gewesen, mit welchen man im Nothfalle, z. B. wenn man schläft, die Zimmer ganz verfinstern kan. Dieser Zweifel ist mir einge-  
kommen, theils weil ich in verschiedenen Autoren gefunden habe, daß jemand, während er am Tage schlief, die Fliegen von sich wegzagen ließ, <sup>1)</sup> welche doch, wäre das Zimmer dunkel gewesen, nicht darin herumgesummt hätten; theils aber auch, weil Suetonius erzählt, <sup>2)</sup> daß Augustus, wenn er am Tag geruhet, sich die Hand vor die Augen gehalten habe, um nicht vom Licht geblendet zu werden; theils endlich auch, weil bei den Alten, wenn vom Abhalten des Tageslichts die Rede ist, keines andern Verfahrens Erwähnung geschieht, als daß man Tuch (vela) vor die Fenster gehangen habe. <sup>3)</sup> So muß man auch beim Ovidius in der Stelle, wo er sagt, daß die Hälfte des Fensters verschlossen gewesen sei, <sup>4)</sup> vermuthen, dasselbe sei mit einem von den zwei Vorhängen, die vor jedem Fenster waren, verdeckt gewesen. Im Apollonius Rhodius ist indessen eine Stelle, welche bei aller ihrer Dunkelheit doch das Gegentheil zu lehren scheint. Wo derselbe von dem verliebten Wahnsinn der Medea in Ansehung des Jason spricht, wie sie voll Ungeduld das Tageslicht erwartete, so erzählt er, daß sie mehrmal aus dem Bette gegangen und die Thüren des Zimmers geöffnet habe, um die Morgenröthe zu sehen:

1) Terent. Eunuch. act. 3. scen. 5. v. 47. 53.

2) Aug. c. 78.

3) Juvenal. sat. 9. v. 105.

4) Amor. l. 1. eleg. 5.

Πυκνά δ' ἀνα κληιδας ἔων λυεσκε θυραων.

„Sie eröffnete oft die Schlösser ihrer Thüren.“<sup>1)</sup>

Man sieht zwar recht gut, daß, was hier Thüre genant wird, nicht wohl ein Fensterladen sein könne: wie läßt sich also wohl die Streitfrage entscheiden? Stellt man sich ein Zimmer ohne Fenster vor, in welches nach der Gewohnheit der Alten das Licht durch die Thüre einfiel; so entsteht ein anderer Zweifel aus dem Vorzimmer, in welchem an zwölf Sklavinen der Medea schliefen, und welches, da es zur Nachtzeit verschlossen und finster war, derselben keine nähere Auskunft über die Annäherung der Morgenröthe geben könnte.

## II.

[Numero 205.]

Das zweite die Baukunst betreffende Denkmal, unter Numero 205, ist der Torso einer Statue, welcher zwei Jahrhunderte hindurch im Hofe des Hauses Farnese auf der bloßen Erde dem Unge- mach der Witterung und der Verletzung der Menschen ausgesetzt war, weil niemand, oder doch nur sehr Wenige den Werth desselben zu schätzen wußten. Man wird sich daher nicht wundern, daß dieses Denkmal der Kunst unbekant geblieben ist. Die Antiquare haben nichts von ihrer gewöhnlichen Gelehrsamkeit daran entdeckt.

Aus der Stellung der linken Hand, welche aufgehoben ist, um den auf dem Kopfe befindlichen Korb zu tragen, läßt sich nichts anderes schließen, als daß diese Statue, da sie noch unverstümmelt und an

1) Argonaut. l. 3. v. 821.

ihrer rechten Stelle befindlich war, eine von denen gewesen sei, welche die Alten an den Gebäuden statt der Säulen anzubringen pflegten, und welche die Griechen *Atlanten*, die Römer aber *Telamones* nannten.<sup>1)</sup> Sie waren das im männlichen Geschlechte, was die *Karyatiden* im weiblichen. Ich bringe hier aber nicht blos die Stellung der Hand in Anschlag; sondern auch den Korb auf dem Kopfe des Torso, an welchem wenigstens noch die Spuren der Blätter, wenn gleich die Blätter nicht selbst, zu sehen sind. Ich spreche hier mit denjenigen, welche den Ursprung des korinthischen Kapitäls, oder die Geschichte des korinthischen Mädchens kennen, welches auf das Grab ihrer Mutter einen Korb mit Opfersachen setzte, und welchen nicht lange nachher ein gewisser Künstler *Kallimachus* mit *Akanthusblättern* umkleidet erblickte.<sup>2)</sup>

Wenn man annehmen könnte, daß *Plinius* bei Erwähnung der *Karyatiden*, die im Pantheon standen und von *Diogenes* von Athen gearbeitet waren,<sup>3)</sup> das Wort *Karyatide* gebraucht habe, um eine jede Figur dadurch anzudeuten, welche die Stelle einer Säule oder andern Stütze vertritt, so wie man izo ohne Unterschied dergleichen Figuren von beiden Geschlechtern *Karyatiden* nennt; oder daß sich unter den weiblichen *Karyatiden* in dem Pantheon auch *Atlanten* befunden hätten, die vielleicht *Plinius* mit unter dem bekantern Namen der *Karyatiden* begriffen hätte: so könnte man vielleicht vermuthen, daß der Torso, von welchem hier die Rede

1) Vitruv. l. 6. c. 10. Conf. Athen. l. 5. [c. 11. n. 42. Man sehe den 2 Band, S. 454.]

2) [2 Band, S. 403 — 404.]

3) L. 36. c. 5. sect. 4. n. 11.

ist, eine von den Karyatiden jenes Tempels sei. Deñ die Vergleichung der Höhe dieser verstümmelten Figur mit dem Maße der attischen Ordnung des gedachten Tempels könnte diese Vermuthung wahrscheinlich machen, besonders wenn man erwägt, daß die Höhe dieser Ordnung drei und zwanzig und eine viertel Spanne beträgt; unser Torso aber vom Kopfe bis auf die Schaam (als wie viel gerade von der Statue noch übrig ist) acht Spannen enthält, welches folglich für's Ganze sechzehn betragen würde; so daß, wenn man den Korb, der zwei und eine halbe Spanne hoch ist, und das Fußgestelle, das daran fehlt, dazu rechnet, beide einerlei Maß haben.

Plinius gibt uns die Stellung der Karyatiden im Pantheon nicht an. Da er indessen sagt, es seien in diesem Tempel Säulen mit syrakusischen Kapitälern, d. h. von einem besondern Erzte, gewesen: so läßt sich glauben, diese Säulen mit denselben haben in der untern Reihe des Innern im Tempel gestanden; so daß, wenn das Innere selbst von zwei Gesimsen umgeben war, die Karyatiden auf dem untern ruhten und das obere trugen.<sup>1)</sup>

Man setze übrigens meiner Vermuthung nicht entgegen, daß dieser Kreis oder das obere Gesimse nur schwach hervorrage, und daß man folglich weder Säulen noch Karyatiden daran habe anbringen können: deñ es ist ja bekant genug, daß dieser Tempel zweimal einer Feuersbrunst ausgesetzt war, und das erstemal von Hadrian, wie Spartianus im Leben dieses Kaisers berichtet, das zweitemal aber von Septimius Severus wieder hergestellt wurde, wie man dieses auf den Binden des Gebälkes am Vortempel (pronaus) liest.

Daraus schließe ich, daß die ehernen Kapitäle

1) [2 Band, 456 S.]



durch diese Feuersbrunst geschmolzen und die Karyatiden zersprungen seien, an deren Stelle nachher wahrscheinlich Pilaster gesetzt worden sind, welche man wenige Jahre darauf wegen der Disharmonie, die sie, wie man glaubte, daselbst machten, gleichfalls weggenommen hat. Da nun durch diese Feuersbrunst die Karyatiden fehlten oder entstellt und verdorben worden: so wurde das Gesimse nebst dem Gebälke bei dieser Gelegenheit schmaler gemacht, wie man es noch izo sieht.

Es wird nicht undienlich sein, hier noch zu bemerken, daß ein Autor, der mit den Altertümern eben nicht sehr unbekant war, eine erhoben gearbeitete Figur, die er auf dem Fuße eines Bogens, der bis zu seinen Zeiten unter der Erde gewesen war, fand, ohne allen Grund für eine der Karyatiden hielt, wovon hier die Rede ist, und sie zum Beweise seiner geringen Einsichten in Kupfer bekant machte.<sup>1)</sup> Dergleichen Bogenfüße oder Fußgestelle, auf deren jedem eine Figur unter natürlicher Größe erhoben gearbeitet war, welche diese oder jene, ehdem von den Römern unterjochte Provinz vorstellte, hat man fünf gefunden; wovon zwei im farnesischen Palaste, zwei im Hause Bracciano und eine auf dem Campidoglio.

Um aber wieder auf die bestimmte Benennung von Atlanten zu kommen, die unserm Torso gehört; so ist eben dieser Name noch vier Statuen in mehr als natürlicher Größe, die sich in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani befinden, eigen; indem sie wegen ihres langen Bartes die Idee von dem ehemaligen mauritanischen Könige Atlas erregen, welcher der Fabel zufolge den Himmel auf seinen Schultern trug, woher derlei Figuren hernach ihre Benennung erhielt.

1) Demontios. Gall. Romæ hosp. [p. 12.]

ten; und wirklich tragen auch die bemeldeten Statuen eine große Muschel von ägyptischem Granit, welche zu einem Springbrunnen dient, auf den Schultern. Die Benennung von Atlanten, die ich diesen vier Statuen beigelegt habe, gründet sich ausserdem noch auf die Auslegung des Hesychius, welcher das Wort Ἀτλάντα durch das Wort ὠμοφόρον erklärt, welches jemand bedeutet, der etwas auf der Schulter trägt. Salmasius hat dieses nicht verstanden, da er in den Randglossen, die er diesem alten Lexikographen beige geschrieben, und die Schrevelius angeführt hat, behauptet, daß man statt des Wortes ὠμοφόρον lesen müsse ὑπνοφόρον, Simmels-träger. Auf die Art verwechselte er also den Atlas der Fabel mit den nachherigen Atlanten oder Statuen, welche irgend einen Theil von Gebäuden auf den Schultern tragen.

### III.

[Numero 106.]

Das dritte zur Baukunst gehörige, hier unter Numero 206 aufgestellte Denkmal ist ein ionisches Kapitäl, das in der Kirche des h. Laurentius ausserhalb der Stadt existirt, in dessen Schnitten einerseits ein in die Höhe gerichteter Frosch, anderseits aber eine Eidechse vorkömmt. Ich habe dieses Kapitäl bereits in einem deutschen Werke, das ich unter dem Titel: Anmerkungen über die Baukunst der Alten, herausgab, bekannt gemacht, wo ich unter andern auch eine bis dahin nicht verstandene Stelle im Plinius erklärt und noch verschiedene andere, auf diese Stelle bezügliche Nachrichten gegeben habe. 1)

1) [2 Band, 397 C.]

Plinius erzählt, daß zwei spartanische Baumeister, Namens Saurus (Σαυρος) und Batrachus (Βατραχος) berufen worden, um die beiden Tempel in der Halle des Metellus zu bauen, die hernach in diejenige eingeschlossen wurde, welche man der Octavia errichtet hat. Diese Künstler, sagt er weiter, hätten sich erboten, unentgeltlich zu arbeiten, wenn man ihnen erlauben wollte, ihre Namen an den Werken, die sie errichten sollten, anzubringen. Da ihnen dieses aber abgeschlagen worden, wären sie auf den Einfall gerathen, dennoch ihre Namen auf eine allegorische Art in spiris columnarum anzubringen, nämlich durch eine Eidechse, σαυρος, und einen Frosch, βατραχος.<sup>1)</sup>

Zuerst ist hier zu bemerken, daß spira in dieser Stelle nicht so viel als σπείρα, d. h. die spiralförmige Cannelirung der Säulen bedeuten kann, indem dergleichen Säulen erst in den folgenden Zeiten aufkamen; und eben so wenig, glaube ich, kann man diesem Worte die Bedeutung von Binden oder Stäbchen an dem Fußgestelle der Säulen geben, wie Harduin will,<sup>2)</sup> indem er sich auf eine andere Stelle im Plinius und im Vitruvius beruft, wo das Wort spira in diesem Sinne gebraucht ist. Er hätte auch noch den Pollux anführen können,<sup>3)</sup> welcher das Fußgestelle der ionischen Säulen σπειρα nennt, und dasselbe vermöge dieses Ausdrucks von dem dorischen Fußgestelle unterscheidet, das bei ihm συλοβατη heißt. Man kann indessen diese Bedeutung der Stäbchen nicht ihre ursprüngliche und eigentliche nennen, und das Andenken jener Baumeister würde, wenn es sich durch so kleine Thierchen hätte

1) L. 36. c. 5. sect. 4. n. 14.

2) Not. ad Plin. l. 36. c. 24. sect. 56. n. 7.

3) L. 7. segm. 121.

erhalten sollen, die auf den Stäbchen der Fußgestelle erhoben gearbeitet wären, in Gefahr gewesen sein, mit der Zeit ganz zu verschwinden. Das Wort *spira*, in seiner eigentlichen Bedeutung genommen, ist die Windung einer zirkelförmigen Linie, die aber nicht in sich selbst zurüchläuft: so wie ohngefähr die Kreise sind, welche eine Schlange macht, wenn sie sich zusammenwindet, von welchen man auch die Form der Windungen der ionischen Schncken scheint hergenommen zu haben, wenn dies anders aus Schlangen erhellet, welche auf einigen alten Kunstwerken diese Schncken bilden. Dahin gehört z. B. ein Kapitäl von sehr feiner Arbeit, das an einem Begräbnisaltar im farnesischen Palaste als Bierat angebracht ist.

Es scheint also, Plinius wolle sagen, daß die spartanischen Baumeister ihre Namen durch die Abbildung der kleinen Thiere, deren Benennung ihren Namen ausmachte, an den Windungen oder innerhalb der Windungen der Schncken ausgedrückt haben. Und wer weiß, ob man nicht, statt *columnarum*, lesen muß *capitulorum*?

Diese Idee, allegorische Abbildungen in den Schncken der ionischen Kapitäle anzubringen, wird wahrscheinlich von jenen Künstlern nicht zum erstenmal ausgeführt worden sein, indem man mehrere Kapitäle eben dieser Ordnung auf die nämliche Art und in derselben Gegend damit geziert sieht. So haben besonders acht Kapitäle, die größer als das unsrige und von vortreflicher Arbeit sind, auch alle zusammengehören, in der Kirche der h. Maria in Trastevere im Mittelpunkte der Schncken eine Büste des Harpocrates mit dem Finger auf den Lipen, nicht mit der Hand auf der Brust, wie man neulich einen in Kupfer gestochen sieht. Die spartanischen Baumeister drückten dem zufolge ihre Namen in die-



sem Gliede der ionischen Säule aus, welches so zu sagen dazu bestimmt war, allegorisch geziert zu werden. Ein Antiquar in unsern Zeiten<sup>1)</sup> hat geglaubt, den Bildhauer Saurus auch sogar in einer Eidechse zu finden, welche aus Scherz auf einem Batchanal angebracht ist, auf einer marmornen Vase im Hause Giustiniani, die Spon für antik ausgibt,<sup>2)</sup> so daß mehrere Schriftsteller nach ihm sie als solche angeführt haben; ohne zu bemerken, daß diese Vase modern ist, wiewohl von einem sehr geschickten Künstler verfertigt.

Wenn wir nun als ausgemacht annehmen, daß jenes von mir aufgestellte Kapital eines von denen ist, an welchen Saurus und Batrachus das Andenken an ihre in Rom verfertigten Arbeiten zu erhalten suchten; so können wir daraus die Ordnung der Baukunst des Tempels bestimmen. Von den beiden Tempeln in der Halle des Metellus war der eine dem Jupiter Stator, der andere der Juno geweiht;<sup>3)</sup> und wenn gleich Plinius berichtet, daß sie beide von jenen Baumeistern aufgeführt worden, so muß hier doch das Ansehen des Vitruvius mehr gelten,<sup>4)</sup> welcher sagt, der Baumeister des Jupitertempels habe Hermodorus geheißen. Auf die Art würde man folglich sagen müssen, daß Saurus und Batrachus den andern, der Juno geweihten Tempel erbaut haben; welcher nach den Fragmenten des alten Grundrisses von Rom ein bloßer Prostylos war, d. h. er hatte blos Säulen am

1) Stosch. pierr. gravées, préf. p. 8.

2) Misc. antiq. p. 28.

3) Bellori fragm. vet. Rom. tab. 2.

4) L. 3. [c. 2. sect. 5. edit. Schneider. Die Lesart in Handschriften ist Hermodus, nicht Hermodorus, welchen hier Turnebus aus einer Stelle des Nepos bei Priscianus (l. 8. col. 792.) eingesetzt hat.]

Pronaus oder an der vordern Halle, ohne zugleich ein Peristylon zu haben, d. h. ohne auch an den Seiten mit Säulen umgeben zu sein. Der Tempel Jupiters hatte seinen Pronaus und sein Posticum, d. h. hinten und vorn eine Halle; auf dem alten Grundrisse von Rom ist er indessen mit einem Peristylon und Peristylon, d. h. mit einer vordern und mit Seitenhallen, ohne die hintere Halle, gezeichnet. Diese Abweichung des Vitruvius von jenen Fragmenten könnte man vielleicht durch eine verstümmelte Inschrift heben, welche sich im Hause Albani befindet, und gerade an demselben Orte ausgegraben ist, wo ehemals jene Tempel standen.<sup>1)</sup> In derselben heißt es, daß Hadrianus diese Tempel, *has uedes*, nachdem sie durch eine Feuersbrunst zerstört worden, wieder herstellen lassen. Vorausgesetzt nun, daß besagte Inschrift von den Tempeln des Jupiters und der Juno, die in der Halle des Metellus standen, rede, wie Bellori behauptet: so könnte man in Ansehung des Jupitertempels sagen, daß die vom Feuer beschädigte hintere Halle bei dem Wiederaufbau des Tempels niedergedrückt worden, und Hadrianus ihn dafür mit Seitenhallen versehen, d. h. ihn zu einem Peristylon gemacht habe, in welchem Zustande man ihn dann zu des Septimius Severus Zeiten, wo jener alte Grundriß aufgenommen ist, gefunden haben mag. Auch will man bemerken, daß die besagten beiden Tempel die ersten aus Marmor erbaueten Tempel in Rom waren.

Da ich hier von der ionischen Säulenordnung rede, so muß ich noch zwei Bemerkungen hinzufügen, wovon die eine diese, die andere aber die dorische Ordnung angeht. Die Kritiker haben sich viel Mühe gegeben, uns diejenige Stelle des Plinius

<sup>1)</sup> Bellori l. c. p. 10.

zu erklären, wo er sagt, daß es unter den vielen Säulen des Tempels der Diana zu Ephesus sieben und dreißig gab, *cælatae uno a Scopa*,<sup>1)</sup> d. h. nach der bisherigen Lesart und Erklärung dieser Stelle: „die alle ganz allein von Skopas gearbeitet waren.“ Nun war aber Skopas einer der berühmtesten Bildhauer, ein Nebenbuhler und Zeitgenosse des Phidias, und blühte in der sieben und achtzigsten Olympiade; da hingegen jener Tempel in der hundert und sechsten Olympiade erbaut wurde. Es ist folglich ein Zeitraum von sieben und siebenzig Jahren zwischen Skopas und besagtem Tempel. Was hat überdies auch wohl der Bildhauer mit den Säulen zu thun, welche das Werk der Steinmezen sind? Salmasius<sup>2)</sup> hat alle Schwierigkeiten, die aus der Zusammenstellung der Zeit entstehen, in Anregung gebracht, und Polenus<sup>3)</sup> wiederholt dieselben, ohne daß jedoch beide im Stande gewesen sind, den Knoten zu lösen, der sich übrigens sehr leicht heben läßt, wenn man einen Buchstaben an die Stelle des andern setzt. Man darf nur lesen *uno e scapo*, und die Sache ist sogleich deutlich. Alsdañ kommt folgender Sinn heraus: „Es waren daselbst sieben und dreißig Säulen, alle aus einem einzigen Stük gearbeitet;“ den jederman weiß ja wohl, daß *scapus* der Säulenschaft heißt.

Die zweite Bemerkung betrifft eine Stelle im Trauerspiele des Euripides, das den Titel führt *Phigения in Tauris*, wo der Dichter den Orestes mit seinem Freunde Pylades über die Mittel zu Rath gehen läßt, wie sie in den Tempel der

1) L. 36. c. 14. sect. 21.

2) In Solin. p. 813.

3) Dissertaz. del tempio della Diana d'Efeso. [2 Band, 396 — 397 C. Note. G. d. R. 9 B. 2 R. 25 S.]

Diana kommen könnten, um das Bild dieser Göttin daraus zu entwenden, weil Drestes von demselben seine völlige Genesung erhalten sollte. Nun schlägt Pyllades seinem Freunde vor, sich in den Tempel zu begeben, mitten durch die Triglyphen, wo das Leere war. Alle Übersetzer haben über den wahren Sinn dieser Worte lange hin und her gesonnen. Canter, der nicht begreifen konnte, was wohl ein Triglyph sein sollte, nahm dieses Wort für die Cannellirungen der Säulen, wodurch er in eine offenbare Absurdität verfällt, indem er den griechischen Text so übersetzt:

Ὅρα δὲ γ' εἶπω τριγλυφῶν, ὅποι κεῖνον,  
Δεμας καθεῖναι.<sup>1)</sup>

Specta vero intra columnarum cœlaturas, quo inane ac expeditum corpus oportet demittere.<sup>2)</sup>

Durch den Körper eines Steins hindurchgehen, können nur unkörperliche Wesen; außerdem, muß das Wort κεῖνον hier verstanden werden, als sei es im absoluten Sinne gebraucht und von einem Puncto begleitet, so daß es sich gar nicht auf das Wort δεμας, Körper, bezieht. In diesem Sinne kann die Auslegung der Wörter ὅποι κεῖνον keine andere als diese sein: wo sich eine Leere befindet. Hieraus urtheile man nun, ob Canter Recht habe. Barnesius hat indessen nicht klüger gedacht, indem er eben diese Stelle so übersetzt, als wenn Pyllades vorgeschlagen habe, Drestes soll mitten durch die Zwischenräume der Säulen hindurch in den Tempel gehen. Allein diese Zwischenräume außerhalb des Tempels waren ja nicht verschlossen, und es würde ihm nichts geholfen haben, wenn er sich den Durch-

1) Vers. 113. — 114.

2) [Man vergleiche den 2 Band, 390 S.]



gang hier bei den Triglyphen geöffnet hätte, um in die Cella des Tempels zu kommen, da jene außerhalb waren.

Ich bin indessen der Meinung, daß die Leere innerhalb (εἰσα) der Triglyphen von dem Raume zwischen einer und der andern Triglyphe zu verstehen sei, den man Metopa nannte; und daß, so wie die Triglyphen in den ältesten Tempeln pflegten am äußersten Ende der obersten, auf dem Hauptgesimse ruhenden Balken angebracht zu werden, der Raum zwischen Balken und Balken oder Triglyphen und Triglyphen nicht verschlossen, sondern offen war, theils um der Verbindung Luft zu geben, theils auch um das Licht in dergleichen Gebäude zu bringen, die damals noch keine Fenster hatten.

Dieser Voraussetzung gemäß halte ich dafür, der Sinn der Stelle im Euripides sei dieser, daß Polyades den Vorschlag gethan habe, durch diese leeren Räume, die zwischen den Triglyphen waren, bei Nachtzeit in den Tempel zu gehen; denn es läßt sich an einem verschlossenen Tempel, der, wie ich schon gesagt habe, keine Fenster haben mußte, ein anderer Weg, um hineinzukommen, nicht denken. Es ist überflüssig zu bemerken, daß man sich, wenn man in eine solche Metopa hineingekrochen war, leicht vermittelst eines Stricks hinunterlassen konnte, welches auch durch das Wort καθεῖναι, demittere, sich hinab lassen, ausgedrückt wird.

---

## Funfzehntes Kapitel.

---

### Ein Schif mit zwei Ruderbänken.

[Numero 207.]

Meiner Meinung nach gibt es unter allen Denkmalen, auf welchen die alten Künstler Schiffe, besonders Kriegsschiffe, vorgestellt haben, weder unter denen, welche bis izo bekant gemacht worden, noch unter jenen, welche die Antiquare gesehen zu haben behaupten, kein einziges, welches ein schöner gearbeitetes Schif vorstellte, als dasjenige, was ich hier unter Numero 207 aufführe, dessen einzelne Theile so deutlich von einander zu unterscheiden sind.

Der Marmor, auf welchem dieses Schif vorgestellt ist, befindet sich zu Palestrina (Præneste) in der Villa des Fürsten Barberini. Auch Fabretti gibt Nachricht von einem solchen Schiffe,<sup>1)</sup> das er auf einer Zeichnung bemerkt hat, so wie von einem Krokodile, das dort wie auf dem unsrigen abgebildet war; woraus ich fast schließen möchte, diese Zeichnung sei von eben dem Schiffe zu Palestrina gewesen welches er vergebens unter den Kunstwerken in Rom gesucht hat. Wenn dem wirklich so ist, so verdient er Entschuldigung, daß er das auf unserm Kupfer abgebildete Hintertheil für das Vordertheil genommen hat.

Da nun bekant ist, wo dieses Denkmal der Kunst sich izo befindet, und es auf unserm Kupfer genau

1) De columna Trajan. p. 116.

und richtig vorgestellt ist: so verdient es wegen seiner Schönheit, wie ich schon gesagt habe, und wegen der einzelnen Theile des Schiffs, die so deutlich von einander unterschieden sind, wohl, daß man so weitläufig davon redet, als es der Raum eines Werks erlaubt, worin eine so große Anzahl von Denkmälern der Kunst enthalten ist. Weil ich nun zu dem Ende verschiedene Theile der Schiffe der Alten werde anführen müssen, so werde ich wohl genöthigt sein, wegen der geringen Anzahl der uns erhaltenen lateinischen Ausdrücke mich der griechischen zu bedienen, indem jene wahrscheinlich zugleich mit den Autoren verloren sind, welche in dieser Sprache besonders vom Schiffswesen geschrieben haben.

Um mich indessen nicht lange bei der Vorrede aufzuhalten, will ich nur gleich bemerken, daß unser Schiff zwei Ruderbänke hat (*biremis*); wenigstens zeigen uns dieses die bloßen zwei Reihen von Rudern, die man darauf erblickt. Es scheint verstümmelt zu sein und kein Vordertheil zu haben, so daß man sagen könnte, es gleiche dem Schiffe der Argonauten, wenn wir auf das davon benannte Sternbild Rücksicht nehmen,<sup>1)</sup> das auf einem alten Himmelsglobus vorgestellt ist, der in dem Hause Farnese aufbewahrt wird: denn auch jenes hat kein Vordertheil. Man wird indessen fragen, warum ich dem ganzen Theile dieses Schiffs den Namen eines Hintertheils beilege, und mir dabei erslich den Einwurf machen: es sei entschieden, daß die Alten die Wahrzeichen der Schiffe am Vordertheile anzubringen pflegten, und an demjenigen, das ich für das Hintertheil halte, wäre ein Krokodil ausgehauen, welches doch nichts anderes als ein Wahrzeichen sein könne.<sup>2)</sup>

1) Theon. schol. in Arat. phænom. v. 600.

2) Lucian. navig. [sequ. vot. c. 5—6.]

Zweitens aber, daß man am Vordertheile die *rostra* anbrachte, und daß man an demjenigen, welches ich das Hintertheil nenne, über dem Krokodil drei Lanzen sehe, die ohngefähr wie *rostra* gestaltet seien. Dieses sind lauter Einwürfe, wegen welcher Fabretti den schon erwähnten Irrtum begangen hat. Aber mag es doch gewöhnlich gewesen sein, die Wahrzeichen am Vordertheile der Schiffe anzubringen; die Gewohnheit beweiset noch keine unabänderliche Regel, so daß dieselben nicht auch zuweilen wären an das Hintertheil gesetzt worden. Und mögen auch die *rostra* am Vordertheil befindlich gewesen sein, so muß man die drei kleinen Lanzen, die hier am Hintertheile sind, wie ich es nenne, bei ihrer Kleinheit und Kürze, statt für *rostra* vielmehr für Spitzen der Waffen halten, die sich im Schiffe zum Gebrauch der Matrosen und Soldaten befanden, und vielleicht durch einen bloßen Zufall aus dem Schiffe hervorragten. Es ist überdies bekant, daß der Schiffe Hintertheil sich sanft in einen Bogen krümmte,<sup>1)</sup> welche Krümmung *κορυνή* hieß;<sup>2)</sup> ferner, daß Schiffe mit einem solchen Hintertheile *ὑπὸς κορυφίδος*,<sup>3)</sup> das oberste Ende des Hintertheils aber *ἄπλουστρον*, *aplustre*, hießen. Alle diese Dinge sieht man an unserm Schiffe an dem Ende, das ich für das Hintertheil halte. Ich sage daher noch weiter, daß man nach diesem obern Ende des Hintertheils mittelst einer Leiter hinanstieg, und zwar nicht bloß deswegen, weil man dieses an unserm Schiffe sieht; sondern auch darum, weil es an dem oben unter Numero 116 aufgeführten Schiffe des Paris so angedeutet zu sein scheint. Bei dieser Gelegen-

1) Theon. l. c. v. 337.

2) Id. A. XI. v. 228.

3) Pausan. l. 5. [c. 11.]



heit muß ich doch des Irrthums erwähnen, den Amasäus in Ansehung dessen begangen hat, was Pausanias erzählt,<sup>1)</sup> nämlich daß man unter den Gemälden des Panänus, Bruders<sup>2)</sup> des Phidias, die Figur der Insel Salamis, mit dem gewöhnlichen Bierat in der Hand, an dem äussersten Ende der Schiffe angebracht gesehen habe. Dieses war zuverlässig nicht dasjenige, was Amasäus durch *rostra* erklärt, sondern vielmehr das, was ich bisher für das äusserste Ende des Hintertheils gehalten habe; welches man nicht nur mit einer Art Flügel zu schmücken pflegte, wie das an andern Schiffen der Fall ist, sondern auch mit der Schneke und dem kleinen Schilde, die man am unfrigen sieht.

Man erblickt auch an diesem Schiffe die Seitenbretter, welche sich an beiden Seiten des Hintertheils erheben und eigentlich dasjenige ausmachen, was die Griechen *περιτοναίαι* nennen; so wie das Tafelwerk in der Mitte, welches *ασανδριον*, und den Standort des Steuermañs, der *αγκλιμα* hieß.<sup>3)</sup> Ferner befindet sich am Hintertheil eine Art Segelstange, an deren oberstem Ende ein Band flattert. An derselben pflegte man zuweilen das Bild des Meergottes aufzuhängen; und die kleine Stange ist eben diejenige, welche die Griechen *σηλῖς*, auch *σιφοριον*,<sup>4)</sup> die Römer aber *supparum* nannten. Sie wurde gewöhnlich am Hintertheil des Schiffes aufgesteckt<sup>5)</sup> und kan also zur Bestätigung meiner Be-

1) [L. 5. c. 11.]

2) [Schwager 3.]

3) Pollux, l. 1. segm. 89.

4) Hesych. v. *σιφοριον*.

5) Pollux l. c. Sueton. in Calig. c. 15.

hauptung dienen, daß das Ende unseres Schiffes bei den Alten nicht das Vordertheil, sondern das Hintertheil war. Wenn übrigens diese Stange hier, so wie auf jenem andern Schiffe des Paris, so schief liegt, als dies gleichfalls auf demjenigen, das im Hause Farnese das Sternbild der Argonauten vorstellt, wie ich oben gesagt habe, imgleichen auf einer in Nikomedien geprägten Münze des Kaisers Commodus der Fall ist: <sup>1)</sup> so muß man daraus nicht schließen, daß dieselbe immer auf allen Schiffen diese Richtung gehabt habe; denn an einem auf der trajanischen Säule abgebildeten Schiffe ist sie ganz gerade. <sup>2)</sup> Auf dem eben erwähnten Schiffe des Paris endigt sich diese Stange in eine Art von Thyrsus. Ich führe dieses nur an, um die Verschiedenheiten zu bemerken, welche man an den Schiffen in dergleichen Kleinigkeiten antrifft.

Diese kleine Stange gleicht übrigens den Flaggen unserer Galeeren. Ich habe oben schon gesagt, daß sie die Römer *supparum* nannten, und will hier noch hinzusetzen, daß sie das Wahrzeichen gewesen ist, unter welchem es blos den alexandrinischen Schiffen erlaubt war, in den Hafen von Pozzuolo und Neapolis einzulaufen, in dessen Bucht die andern Schiffe mit dem bloßen Segel einfahren durften. <sup>3)</sup>

Wodurch das gegenwärtige Denkmal vorzüglich

1) Num. Mus. Pisan. tab. 30.

2) Tab. 24.

3) Senec. epist. 77. [Supparum war ein Wimpel, der zugleich als Segel diente, und weil er ganz oben am Mast befestigt war, wo der Wind viel wirksamer als unten ist, so beförderte er die Schnelligkeit des Laufes sehr; und nur die alexandrinischen Schiffe, welche Getraide für Rom herbeiführten, hatten das Vorrecht, mit vollem hohen Segel in den Hafen von Neapel einzulaufen.]

schätzbar wird, ist das Bild, welches sich am Hintertheile in dem viereckigten Kasten befindet; denn da wir wissen, daß jedes Schif, außer dem Wahrzeichen, welches *παράσημον* hieß, d. i. außer demjenigen, das irgend eine Gottheit, einen Helden oder Halbgott, oder ein Thier vorstellte (wie dies der Fall mit dem Krokodil an dem unsrigen ist) und das gewöhnlich, wiewohl nicht immer (wie aus dem unsrigen, meiner obigen Bemerkung zufolge, erhellet) am Vordertheile des Schiffes angebracht war,<sup>1)</sup> noch ein Bild der Schutzgottheit des Meers hatte: so möchte ich wohl glauben, daß diese Schutzgottheit in dem Kasten enthalten sei. Zu einem andern Beweise, daß des Schiffes Ende, von dem wir hier handeln, nicht der Schnabel, sondern das Hintertheil sei, kan auch dienen, was Homerus vom Telemach erzählt; nämlich daß er beim Absegeln von den Gestaden von Pylos der Pallas auf dem Hintertheile des Schifs opferte;<sup>2)</sup> d. h. er opferte der Gottheit, unter deren Schutze das Schif stand. Hieraus kan man schließen, daß die Gottheiten, welche auf das Vordertheil eines Schifs gestellt worden, wie z. B. auf beiden Seiten des Vordertheils eines Schiffes bei Lucian das Bild der Isis stand,<sup>3)</sup> das Wahrzeichen, nicht die Schutzgottheit, vorstellen.

Man wird mir vielleicht einige Kunstwerke entgegensetzen, wo Pallas auf dem Vordertheile steht, und dabei bemerken, daß diese Göttin eben so wie Neptunus für die Schutzgottheit des Meeres<sup>4)</sup>

1) Scaliger. animadv. in Euseb. chron. p. 40.

2) *Odüss.* O. XV. v. 223.

3) L. c.

4) Aristid. orat. in Pallad. p. 23.

und für die Erfinderin des ersten griechischen Schiffes gehalten wurde; <sup>1)</sup> daß Homerus deswegen gedichtet habe, sie hätte dasselbe durch stürmende Winde, als die Griechen von Troia zurückkehrten, <sup>2)</sup> beunruhigt und es wieder gestillt, um den Ulysses zu retten; <sup>3)</sup> daß ferner auf diese Herrschaft der Pallas über das Meer jenes Seeungeheuer anspiele, welches man an einer schönen Statue derselben im Hause Nospigliosi in Gesellschaft der Eule zu ihren Füßen erblickt; <sup>4)</sup> daß man endlich die Büste dieser Göttin auf einigen Denkmalen, statt auf dem Hintertheile, vielmehr auf dem Vordertheile erblicke. <sup>5)</sup> Aber was soll das beweisen? Ich halte mich an das, was Ovidius von dem Schiffe erzählt, das ihn an den Ort seiner Bestimmung brachte, er sagt, dasselbe habe zum Wahrzeichen den Helm der Pallas gehabt; <sup>6)</sup> woraus erhellet, daß sie eine Schutzgöttin der Schiffe, jedoch mehr eine allgemeine, als eine besondere, gewesen sei, so daß ähnliche Abbildungen von ihr an den Vordertheilen vielmehr Wahrzeichen als Merkmale einer solchen Gottheit, der die Schifflente ihre Schiffe anvertrauten, waren. Statt also einen Einwurf daraus gegen mich herzunehmen, könnte man vielmehr daraus beweisen, daß die Wahrzeichen der Schiffe nicht immer in Abbildungen dieser oder jener Gottheit, sondern zuweilen auch in Symbolen bestanden. So erzählt Petronius, daß einige Schiffe

1) Ibid. p. 28.

2) Odyss. B. II. v. 109.

3) Ibid. v. 383.

4) [Beschreib. d. geschnitt. Steine, Vorrede.]

5) Num. Alban. Vatic. tab. 50.

6) Trist. l. 1. eleg. 9. v. 2.



über dem Palladio einen Olivenzweig hatten; <sup>1)</sup> daher ich glaube, daß dieses Palladium ebenfalls ein Symbol der Pallas war, welches man vermöge dieses Zweigs dafür erkennen sollte. Dieses Wahrzeichen der Pallas zog man in der Folge bei den Schiffen vielen andern vor, und es gibt einige, die glauben, daß man von jenen Helmen, die häufig daran angebracht waren, und deren Name im Latein *galeæ* ist, den Schiffen, welche heutiges Tags *Galeen* heißen, diesen Namen beigelegt habe. <sup>2)</sup>

Da nun Pallas bei den Alten sowohl die Schutzgöttin, als auch das Wahrzeichen der Schiffe war: so kan sie ebenfalls die Schutzgöttin des unsrigen sein, und daß sie es wirklich gewesen sei, bezeugt das Bild, welches, wie ich schon gesagt habe, in dem viereckichten Kasten befindlich ist, der am Rande des Hintertheils steht. Ferner stand dieser Theil des Schiffes unter ihrem besondern Schutze; <sup>3)</sup> wie aus den Bildern, die man *παλλαδία* nannte und die aus vergoldetem Holze verfertigt waren, hervorgeht. <sup>4)</sup> Da man nun einen Ring an der einen Seite dieses Kastens befestigt sieht, woraus erhellet, daß man ihn wegtragen konnte: so schlicke ich daraus, daß dieser und der andere Ring, den man der Perspective wegen nicht sehen kan, dazu dienten, diesen Kasten in Sicherheit zu bringen, wenn das Schiff etwa in Gefahr kam. Die Gewohnheit, Bildnisse der Gottheiten, besondern das Palladium, in dergleichen Kästen zu bewahren, ersieht man aus

1) Satyric. p. 129.

2) Pers. sat. 6. v. 30. Salmas. in Solin. p. 571. Voss. de trirem. p. 722.

3) Valer. Flacc. Argonaut. l. 1. v. 216.

4) Aristoph. Acharn. v. 546. Suid. Παλλαδ.

der Tabula Iliaca im Museo Capitolino, wo Aeneas dasselbe in einem runden, einer Cupola gleichenden Kasten davon trägt.<sup>1)</sup> Damit man sich übrigens nicht an der Verschiedenheit der Form dieser Kästen stoßen möge: so will ich noch bemerken, daß man auf einem Gemälde im herculanischen Museo, wo Anchises in Caricatur vorgestellt ist, denselben ebenfalls mit einem viereckigten Kasten in der Hand sieht, wodurch derjenige angedeutet wird, worin er die trojanischen Penaten eingeschlossen hatte.<sup>2)</sup> Diese Kästen oder Tempelchen, wie ich sie nennen will, worin man die Bildnisse der Götter zu setzen pflegte, waren eben diejenigen, welche dem Solinus zufolge *ædiculæ* hießen; <sup>3)</sup> und jener auf der Tabula Iliaca mit einer Art von Cupola rechtfertigt diese Benennung vollkommen.

Um noch besser einzusehen, daß der Pallas Bild in dem Kasten die Schutzgöttin unseres Schiffes sei: so muß man noch folgendes bemerken. Man sieht an demselben, wie ich schon gesagt habe, die Figur eines Krokodils, folglich das Sinnbild von Aegypten, wie wenigstens die Münzen und viele andere Denkmale lehren. Daraus kan man mit Fug und Recht schließen, daß es eines von den alexandrinischen Schiffen vorstelle, indem bekanntlich die Schiffe der Stadt Alexandria dieser Göttin besonders geweiht waren, und alle Seeleute, welche von da nach Pozzuolo segelten, so bald sie bei dem Vorgebirge Misenum angekommen waren, woselbst sie einen Tempel hatte, ihr auf eine besondere Art Verehrung erwiesen.<sup>4)</sup> Ich will indessen auch nicht

1) Num. 108. Conf. Fahrett. ad eand. tab. p. 373.

2) Pitt. d'Ercol. t. 4. tav. 35.

3) Ad Æn. l. 2. v. 225.

4) Stat. l. 3. Sylv. 3. v. 24.

in Abrede sein, daß an unserm Schiffe eben so gut wie auf einer Münze der Pflanzstadt Nemausus in Gallien das Krokodil ein Symbol der Unterjochung von Aegypten sein könne. <sup>1)</sup>

Nicht so leicht läßt es sich ausmachen, welche Gottheit oder welche andere Person durch den weiblichen Kopf vorgestellt werde, welchen man an dem Schildchen oder der Schneke des äußersten Endes des Hintertheils erblickt, indem derselbe durchaus kein Merkmal hat und auf dem Marmor schon etwas beschädigt ist. Ich will indessen doch eine Vermuthung darüber wagen, die ich von vier andern Schiffsrüfen hergenommen habe, die mit ihren rostris und anderm Geräthe auf vier langen Binden erhoben gearbeitet sind, und ehemals in der Kirche des h. Laurentius außerhalb der Stadt befindlich waren, izo aber im Museo Capitolino aufbewahrt werden. In der Schneke eines jeden dieser Hintertheile sieht man nämlich einen Menschenkopf abgebildet, und so viel sich in der Entfernung, den sie hängen ziemlich hoch, erkennen läßt, nimt man Gesichtszüge in denselben wahr, welche von Künstlern, wie ich in der vorläufigen Abhandlung gesagt habe, nicht pflegten gewählt zu werden, um diese oder jene Gottheit vorzustellen; sondern die vielmehr aus der Natur genommen sind, welches um so wahrscheinlicher ist, da alle vier das Haar eben so verschnitten haben, wie es die Kaiser trugen. Einer von diesen Köpfen scheint das Bildniß des M. Agrippa zu sein; woraus man schließen könnte, daß die Alten in Absicht auf die Kriegsschiffe die Gewohnheit hatten, in der Schneke des Hintertheils das Bildniß desjenigen anzubringen, der über die Flotte befahl, indem Agrippa sich durch den Sieg zur See bei

1) Vaillant. num. imper. colon. p. 81.

Actium berühmt gemacht hatte; oder vielleicht bildete man auch die Kaiser selbst daran ab. Da nun unser Schif das Wahrzeichen von Aegypten an sich trägt, so könnte der weibliche Kopf recht wohl die Königin Kleopatra vorstellen; das Schif selbst aber könnte die Figur eines jener haben, welche sich mit den übrigen Schiffen des Antonius gegen die Seemacht des Octavius vereinigt hatten; um so mehr, da es wirklich viel Ähnlichkeit mit den Schiffen verrathet, die man auf einigen Münzen des M. Antonius und der Kleopatra vorgestellt sieht, so wie auch mit einem Steuerruder und einem Hintertheile, die unter dem Bildnisse dieser Königin auf einigen andern Münzen dieses Triumvirs vorkommen. <sup>1)</sup>

Ich will noch bemerken, daß das obere Ende eines Hintertheils, welches dem unsrigen ähnlich ist, schon von Beger in Kupfer bekant gemacht worden, ohne indessen zu sagen, woher es genommen sei. <sup>2)</sup> Es scheint übrigens eine Copie von dem Kupfer der im Museo Capitolino befindlichen Binden, die schon lange vor dem Werke dieses Autors an's Licht getreten waren. Ferner führe ich an, daß an unserm Schiffe das Steuerruder nicht vorgestellt ist, welches sich dagegen an dem Schiffe auf dem Basrelief im Hause Spada am Hintertheile befindet. Man könnte daher annehmen, daß es nach Art der phäacischen Schiffe keines gehabt habe. <sup>3)</sup> Allein das ist nicht einmal nöthig; sondern wir dürfen nur voraussetzen, daß auf unserm Marmor ein in den Hafen eingelaufenes Schif abgebildet

1) Tristan Comment. histor. t. 1. p. 52. Pedrus. tes. Farnes. t. 2. tav. 3. n. 4.

2) Thes. Brand. t. 3. p. 406.

3) Odyss. O. VIII. v. 558.



sei; denn da das Steuerruder beweglich war, und folglich abgenommen werden könnte; so legte man es in das Schiff, wenn der Gebrauch desselben aufhörte. Dazu kömmt noch, daß wir eine Figur darauf erblicken, welche mit dem halben Körper über das Bord des Schiffes oder über den erwähnten Kasten hervorragt, und die wir für den Steuermañ halten können, da sie nicht wie alle übrigen auf dem Schiffe herumstehenden Figuren bewafnet ist, sondern gerade eine solche Stellung hat, wie die Steuer männer.

Die Eigenheiten, wodurch sich unser Schiff von so vielen andern Schiffen der Alten, die man bisher auf Denkmalen der Kunst gesehen hat, unterscheidet, sind erstlich das Vordertheil oder das Schiff selbst, welches hier mehr abgeschnitten als vollendet erscheint: und wirklich würde man es auch für abgeschnitten halten, wenn man den ganz nahe daran vorbeigehenden Bruch des Marmors ansieht; allein dieser Bruch, der in den Bauch des Schiffes hinunter geht, hat dasselbe ganz unverletzt gelassen und es endigt wirklich mit dem hervorragenden Theile oder Seitenstücke, das eines der Seitenenden abbildet. Zweitens sind auch die Ruder an unserm Schiffe ganz sonderbar. Man sieht deren auf der Seite, die sich uns darstellt, vier und zwanzig, und eben so viele sind vermuthlich auch auf der andern. Es ist daran zweierlei zu bemerken, nämlich die Gestalt und Lage derselben. Was nun diese Gestalt und Lage betrifft, so könnte jemand, ohne darauf zu sehen, daß sie vierfacht sind, fragen, warum sie nicht oben wie in Kelchen oder umgekehrten Bechern eingefaßt seien, und warum diese Kelche oder Becher nicht an der Seite des Schiffes befestigt erscheinen; mit einem Worte, warum sie nicht den Rudern von vier Schiffen in halb erhobener Arbeit gleichen, die sich zu Sevilla in Spanien befinden und von Montfaucon

bekannt gemacht worden? <sup>1)</sup> Auf diese Frage ist meiner Meinung nach keine andere befriedigende Antwort zu geben, als diese: daß die Becher, in welchen die Köpfe der Ruder staken, vermuthlich von Erz waren; daß sie auf der Seite, wo sie erschienen, rund und hohl, auf der andern Seite aber, womit sie die Seite des Schiffes berührten, eben und glatt waren, und einen horizontalen Stiel aufnahmen, welcher, indem er durch das in denselben befindliche Loch ging, den obern Theil des Ruders durchstach und im ehernen Becher fest blieb. Endlich waren noch innerhalb des Schiffs an diesem Stiele eine oder mehrere aufrechte Sprossen angebracht, welche die Ruderfnechte in die Hände nahmen und dadurch dem Ruder eine baumelnde Bewegung gaben, wie ohngefähr bei einer Gloke. Dieses erhellet an unserm Schiffe nicht nur daraus, weil man sonst nicht begreifen könnte, wie Ruder, die auf solche Art an der Seite des Schiffes befestigt sind, in Bewegung gesetzt werden könnten: sondern auch daraus, weil sie daran schwanke, wenn gleich in einer schiefen Richtung, vorgestellt sind.

Man könnte sagen, daß ein Schif, wo die Ruder in so schwankender Richtung und baumelnd gingen, eben so viel Bewegung, als es durch das Rückziehen erhielt, wieder entgegen bekommen habe, wenn man sie nach vorn trieb, oder daß es wenigstens, wenn dies letztere auch nicht erfolgte, unbeweglich stehen bleiben mußte, nach dem Grundsatz: daß, wenn in einem und eben demselben Körper zwei gleiche, einander entgegengesetzte Kräfte wirken, beide sich zerstören und ohne Erfolg bleiben. Allein ich frage: ist die Kraft, welche die Ruderfnechte ehedem und noch izo anwenden, wenn sie die Ruder dem Laufe des Schiffs entgegen in's Wasser tauchen, um dasselbe zu

1) Antiq. expliq. t. 8. pl. 142.

bewegen, gleich stark, als bei dem Herausziehen eben dieser Ruder nach dem Punkte zu, von wo aus sie wieder zurückbewegt werden? Die Schifflente haben das schon verstanden, was ich sagen will. <sup>1)</sup> Die Anwendung der Kraft, um dem Schiffe die Bewegung nach vorn zu geben, geschah in einem Augenblicke, in welchem der Ausbruch der Gewalt besteht; das Zurückziehen hingegen geschah unvermerkt während des Zuges und der Bewegung, welche jene Gewalt dem Schiffe gab, so daß dies Zurückziehen wirklich fast nicht vom Ruhen verschieden war.

Schwerlich wird man glauben wollen, daß die Alten zu ihren Schiffen derlei Ruder gebrauchten, die weit weniger wirksam waren, als diejenigen, deren man sich heut zu Tage bedient. Da man indessen nicht mir, sondern blos dem von mir aufgestellten Marmor, so wie andern Kunstwerken, auf denen solche Ruder abgebildet sind, den Glauben versagt: so könnte ich mich dabei beruhigen. Ich will aber doch die Bemerkung machen, daß diese Ruder weit weniger als die unsrigen der Gefahr ausgesetzt waren, in Seeschlachten zerstoßen oder zerschlagen zu werden. Die alten Schiffe mit so gestalteten Rudern hielten die Art zu segeln, die sie hatten, verdeckt, da hingegen die unsrigen dieselbe offen zeigen, und so gingen die Schiffe ohne alles Hinderniß einzeln gerade auf einander los. Wenn übrigens diese Ruder nicht so wirksam waren als die unsrigen, so war ihre Zahl doch größer und ihre Anordnung besser, da immer eines unter dem andern angebracht worden.

Weil ich nun auch an die große Frage komme, die bis izo noch nicht beantwortet ist, wie nämlich an den Schiffen der Alten so viele Reihen von Rudern über einander haben angebracht werden können,

1) [Aber wir nicht; und doch verstehe ich diese Art der kleinern Schifffahrt recht gut.]



indem ihre Anzahl sich zuweilen bis an vierzig belief; da ich mich ferner mitten unter einer Menge von Meinungen, Vermuthungen und Zeichnungen von Männern, die eben so viele Einsichten in die Altertumskunde als in das Seewesen hatten, befinde, ohne daß jedoch das eigentliche Wie ergründet wäre: so will ich meine Gedanken darüber in zwei Worten sagen.

Ich stelle mir vor, und die alten Denkmale zeigen es offenbar, daß die Schiffe der Alten, wovon hier die Rede ist, viel platter und sehr breit waren, und mit dem Boden nur wenig oder gar nicht tief in der Oberfläche des Meers gingen, so daß indem sich der Bauch auf beiden Seiten unmerklich von der Oberfläche des Meers erhob, an dieser ganzen so unmerklichen und niedrigen Erhöhung die oben erwähnten vielen Reihen von Rudern angebracht werden konnten. Ein jeder begreift, daß darum, weil der Schiffe Bord hiedurch sehr niedrig blieb, die Ruder der obersten Reihe nicht so sehr lang waren, daß sie nicht hätten können gehandhabt werden; um so mehr, da sie nicht in diagonalen Richtung, sondern wie Schwengel regirt wurden, eine Bewegung, die ungleich leichter ist, als jene. Ubrigens sagt man, daß eben darum, weil die obern Ruder länger waren als die untern, die Knechte davon auch besser bezahlt wurden als die letztern. Man versteht so auch, was Galenus erzählt, <sup>1)</sup> daß nämlich die Spitzen der Ruder alle in einer und eben derselben Linie standen, d. h. kein einziges Ruder, es mochte nach Maßgabe der Reihenhöhe lang oder kurz sein, reichte tiefer in's Wasser als andere.

Man könnte indessen fragen, wie es möglich gewesen sei, daß so flache und breite Schiffe sich aufrecht halten konnten, da sie so wenig oder gar nicht tief im Wasser gingen. Darauf glaube ich aber nur

1) De usu part. l. 1.



mit dem antworten zu müssen, was ich an unserm Marmor bemerke: und dies ist die Bauart, die ich unten am Kiel des Schiffs erblicke und was man die Basis desselben nennen könnte. Diese Basis war, was die Griechen *χελυσμα* nannten,<sup>1)</sup> (nicht *χελευσμα*, wie Scheffer es bei Pollux verbessern zu müssen glaubte;<sup>2)</sup> ein Ausdruck, der sehr gut von *χελυς*, Schildkröte, abgeleitet ist; denn so wurde der Bauch des Schiffes, oder der untere Theil desselben genant. Daraus sehe man nun, was von den Schiffen der Alten in Wasser getaucht sein mußte, und wie es zuging, daß der untere Theil derselben oder die *χελυς* nicht unter dem Wasser blieb. Das *χελυσμα* hat übrigens auch ein rostrum, das etwas weniger hervorragt, als das Hintertheil selbst. Ich glaube daher, man habe dieses daran angebracht, um das Schiff vor dem Anstoßen auf Klippen zu bewahren.

Nachdem ich nun auch meine Meinung über die Art gesagt habe, wie die große Anzahl der Reihen Ruder, deren die alten Schriftsteller erwähnen, an den Schiffen angebracht werden könnte; kehre ich wieder zu unserm Schiffe zurück. Es wird nicht überflüssig sein, die Leser wieder an etwas zu erinnern, was jeder von ihnen gewiß schon weiß, nämlich daß die Ruderfnechte der obern Reihe *ῥαυιται* genant wurden, vom Worte *ῥαυος*, welches den schmalen Gang unter dem Tafelwerk des Schiffes, wo sie standen, bedeutet. Ich wollte nämlich gern bemerken, daß Scaliger,<sup>3)</sup> Palmer<sup>4)</sup> und Küster<sup>5)</sup>

1) Pollux, l. 1. segm. 86.

2) Scheffer. de milit. naval. l. 1. c. 6. p. 47.

3) Animadv. ad Euseb. chron. n. 1230.

4) Exercitat. in autor. Græc. p. 176.

5) Not. in Aristoph. Ran. [v. 1101. Acharn. v. 162. et Schol. Conf. Küster. ad Suid. v. *ῥαυιταις*.]

gestehen, sie begreifen den oben angeführten Scholiasten des Aristophanes nicht, <sup>1)</sup> wo er sagt, daß der *Ἰρανίτης* jener war, der näher am Hintertheile stand: *ὁ πρὸς τὴν πρυμνᾶν*. Der letztere Gelehrte hält sogar das erwähnte Scholion für unterschoben und absurd, als ob es sagen wollte, die Ruder seien nicht über einander befestigt gewesen, sondern haben sich in einer Linie hin erstreckt und die *Ἰρανίται* wären nur allein am Hintertheile gestanden. Da Spanheim diese Sache mit Stillschweigen übergeht: <sup>2)</sup> so scheint es wohl, daß er gleichfalls der Meinung jener Gelehrten ist. Meibom war der erste, der den wahren Sinn dieses Scholiasten verstand; <sup>3)</sup> und Opelius, der sich von den berühmten Namen Scaliger und Palmer hinreißen läßt, tadelt ihn mit Unrecht wegen seiner davon gegebenen Erklärung. <sup>4)</sup>

Ich will indessen noch einmal auf unser Schiff zurückkommen, ohne gleichwohl das aus den Augen zu setzen, was man unter dem gedachten Scholion zu verstehen habe, und nur bemerken, daß die Knechte der zweiten Ruderreihe, die man hier sieht, jene waren, welche *θαλαμίται* genannt wurden, von *θαλαμος*, welches in Häusern das am weitesten von der Hausthür entfernte Zimmer, in Schiffen aber den innern und niedrigsten Raum derselben bezeichnete. Hieraus nun kann man sehen, was der Scholiast sagen wollte. Den aus unserm Schiffe ersieht jeder leicht, daß der erste *θαλαμίτης* weiter vom Hintertheil entfernt war, als der erste *Ἰρανίτης*,

1) In Aristoph. Ran. [v. 1101. Acharn. l. c.]

2) Not. in h. l.

3) Meibom. de fabr. trirem. p. 587.

4) Epist. in Meibom. libr. cit. p. 689.

indem das erste Ruder der untern Reihe sich unter und nach dem ersten Ruder der obern Reihe befand.

Die Ruderknechte sowohl der obern als untern Reihe scheinen auf unserm Schiffe in einem und ebendemselben schmalen Gange unter dem Tafelwerk gestanden zu haben, wenigstens nach dem geringen Raume zu urtheilen, der sich zwischen der obern und untern Reihe der Ruder befindet. Dieses stimmt auch vollkommen mit der Niedrigkeit dieser Stellung überein, welche man aus dem, was Aristophanes sagt, schließen kan, daß nämlich der Kopf des *Ἰαλαμίτης* an den Sitz des *Ἰφάνιτης* stieße.<sup>1)</sup> Auch das erwähnte Schif des Paris, auf dem Marmor im Hause Spada, den ich oben unter Numero 116 aufgeführt habe, zeigt mit mehr Deutlichkeit, daß die beiden Reihen der Ruder sich in einem und ebendemselben schmalen Gange befanden. Dieser mußte daher, wie man auch an unserm Schiffe sieht, etwas über das Bord des Schiffes hervorragen, jedoch nicht mehr, als die Dife der Kelche betrug, in welchen die untern Ruder eingefugt waren.

Dieses Schif ist endlich oben ganz mit einem Tafelwerke, *κατασπρωμα*, *forum*, bedekt, so daß es folglich zu denen gehört, die man *νῆες κατασπρανται* nannte. Scheffer und Bossius irren daher, wenn sie behaupten, daß die Schiffe mit zwei Ruderbänken kein Tafelwerk gehabt hätten, zu welcher Meinung sie wahrscheinlich durch einige Schiffe, die auf der Säule des Trajanus abgebildet sind, verleitet wurden, an welchen der Künstler für unnöthig gehalten hat, die Form genau vorzustellen, um seine Composition mit den Figuren der Ruderknechte, die sonst verdeckt wären, zu bereichern. Bos-

1) Schol. Apollon. Argonaut. l. i. v. 545.

sius, welcher glaubt, daß die Schiffe der Griechen im Feldzuge wider Troja ihr *κατασπρωμα* hatten, und weiß, daß Thucydides behauptet, die griechischen Schiffe vor dem Kriege mit den Persern hätten kein *κατασπρωμα* gehabt, <sup>1)</sup> erklärt dieses Wort, als ob es so viel sagen wollte, wie Bedeutung oder Obdach der Ruderknechte; allein man kan ihn leicht durch unser Kunstwerk widerlegen.

Das Tafelwerk erhebt sich auf unserm Schiffe über dem schmalen Gang der Ruderknechte, und ist auswendig mit einer Art von kleinen Schilden geziert, in Gestalt von Pfefferkuchen, die man izo in der gemeinen römischen Mundart *mostacciuolo* neñt. Statt derselben sieht man an andern Schiffen, besonders an dem oben angeführten im Hause Spada, durchkreuzte Gitteröffnungen, um dem Gange unter dem Tafelwerke Licht und Luft zu geben, welches man indessen eben so gut vermittelst dieser kleinen Schilde erhalten könnte, die so, wie man es an gegenwärtiger Zeichnung sieht, angebracht waren.

Über dem Tafelwerk erhebt sich ein Geländer mit runden und auf der Oberfläche verzierten Schilden, die in gewissen Zwischenräumen von einander stehen, welche auf dem Geländer eines Schiffes, das oben angeführt ist, und von Montfaucon bekannt gemacht worden, diejenige Form haben, die man *peltæ* hieß und womit die Amazonen bewafnet waren. Allein diese sowohl als jene scheinen keine wahren Schilde zu sein, sondern eine bloße Verzierung des Geländers vorzustellen. Wirklich redet auch der Scholiast des Apollonius von gewissen Schilden, die sich als bloße Verzierung an Schiffen fänden, und Pausanias berichtet, daß in einem Gymnasio zu Elis Schilde aufgehängt waren, aus fei-

1) Thucyd. l. 1. [c. 105 fm.]



nem andern Grunde, als um den Ort zu verziern. Diesem mit dergleichen Schilden verzierten Geländer gleicht jenes auf dem Schiffe *Argo* in dem Sternbild des oben erwähnten alten Himmelsglobus. Auf einigen Schiffen, die in dem alten geschriebenen Eodem des Virgilius in der vaticanischen Bibliothek gemalt sind, sieht man statt des Geländers Schilde aufgestellt, so daß es hieraus formirt scheint. Das Geländer, *pluteus*, <sup>1)</sup> παραβλημα, <sup>2)</sup> παραφραγμα, παραπετασμα, παραδεμα, παρακαλυμμα <sup>3)</sup> genaunt, diente statt einer Mauer, wo die Streiter Schutz suchten, und am vorhin erwähnten Schiffe im Hause *Spada* ist es nach Art der Stadtmauern mit Sinnen geziert.

Zwischen dem Geländer und Hintertheile steht ein Thurm, welcher, nach den Einschnitten zu urtheilen, die wie die Fugen zwischen den Steinen aussehen, aus gewöhnlichen Baumaterialien scheint aufgeführt zu sein, welches doch nicht annehmbar ist, indem man nirgends Nachricht von dergleichen Thürmen auf Schiffen findet, die von Steinen erbaut gewesen. Das vorerwähnte Schif im Hause *Spada*, von welchem das Vordertheil nicht zu sehen ist, hat gleichfalls nach dem Hintertheile zu einen Thurm. Diese Thürme wurden auf Gerüsten, welche *πυργχοι* hießen, <sup>4)</sup> errichtet, und es pflegten deren gewöhnlich zwei zu sein, nämlich einer vorn und einer hinten. Den Thurm am Vordertheile sieht man auf einer Münze des Augustus; <sup>5)</sup> ein Schif hingegen auf

1) Cæs. de bello civ. l. 3. c. 24.

2) Xenoph. hist. Græc. l. 2. c. 14.

3) Conf. Scheffer. de milit. nav. p. 132.

4) Polyb. l. 16. p. 725. Pollux, l. 1. segm. 92.

5) Num. reg. Christ. tab. 1.

einem herculanischen Gemälde hat nur einen einzigen Thurm am Hintertheile. Auf einigen geschnittenen Steinen erblickt man fünf, sechs, sieben, ja wohl noch mehr Thürme mit Cupoln.<sup>1)</sup> Das große Schiff, welches Hiero, König von Syrakus erbauen ließ, hatte acht Thürme, zwei vorn, zwei hinten und die übrigen in der Mitte.<sup>2)</sup>

Unter den Figuren, welche die militärische Besatzung unseres Schiffs vorstellen, scheint sich der Hauptmann oder Schiffscapitän durch seine mehr verzierte Rüstung unter den übrigen Soldaten auszuzeichnen. Bei den Griechen hieß diese Person *navarchus*. Es war ein Gemälde des berühmten Parthasius bekannt, auf welchem ein mit dem Harnisch versehener Schiffscapitän (*navarchus thoracatus*) abgebildet war.<sup>3)</sup> Auf den Schilden der Krieger sieht man verschiedene Figuren, besonders auf den Säulen des Trajanus und des M. Aurelius, wo unter einem Haufen von Soldaten bisweilen zwei Schilde mit einerlei Verzierung vorkommen. Das gewöhnlichste Sinnbild pflegt ein geflügelter Donnerkeil zu sein, wie es auch auf zwei Schilden des gegenwärtigen Marmors der Fall ist; und die zwölfte Legion, welche den Beinamen *καρυνοφορος*, *fulminifera*, führte,<sup>4)</sup> erhielt denselben vielleicht von den Donnerkeilen auf ihren Schilden. Aus dieser mancherlei Verzierung der Schilde folgt, daß sie von der Willkür dessen, der den Schild trug, abhing, und man also nicht daraus schließen

1) Borioni collect. antiq. tab. 73. [Beschreib. d. geschnitten. Steine, 6 Kl. 1 Abth. 66 u. f. Num.]

2) Athen. l. 5. [c. 11. n. 42.]

3) Plin. l. 35. [c. 9. sect. 36. n. 5.]

4) Xiphil. Aug. p. 89.

faß, zu welcher römischen Legion dieser oder jener Schild besonders gehöre. Der Schild der letzten Figur ist mit einem Spieße geziert, um welchen sich eine Schlange windet, welches in folgendem Verse des Statius angedeutet zu sein scheint:

. . . *marmorea sic volvitur anguis in hasta.* 1)

Unser Schif hat übrigens keine Segelstangen und Segel, welches nicht etwa einer Verstümmelung des Marmors beizumessen ist, indem man ja weiß, daß die zu Seeschlachten gerüsteten Schiffe weder Segelstangen, noch Segel führten. 2)

Die Figur eines Kriegers zu Pferde, die auf der Seite unseres Marmors abgebildet ist, und wahrscheinlich die Person eines Verstorbenen vorstellt, dem dieses Denkmal errichtet worden, ist nebst dem Pferde sehr beschädigt und verdorben, daher ich sie in der Zeichnung ergänzt habe, um sie feñtlich zu machen. Ubrigens könnte man dieses Monument auch als ein Gelübde betrachten, welches ein Krieger vielleicht im Tempel der Fortuna zu Pränesta gethan hat, um ihr dafür zu danken, daß sie ihm das Leben in einer Seeschlacht gerettet hatte, indem es in den frühern Jahrhunderten auch gebräuchlich war, Barken und Schiffe in den Tempeln den Göttern zu weihen; und selbst Jason soll dem Neptunus das Schif Argo geweiht haben. 3) Eben so behauptet man, daß ein mit vielen Steinen beladenes Schif, welches an einem der Vorgebirge von Euböa, Gerästum genant, angelegt hatte, von Agememnon nach seiner Rückkehr von Troja der Diana sei geweiht.

1) Theb. l. 6. v. 248.

2) Dio Cass. l. 50. p. 440.

3) Diod. Sic. l. 4. [c. 53.]

worden. <sup>1)</sup> Der Athenienser Phormio weihte dem Neptunus nach dem Siege über die spartanische Flotte ein Schif. <sup>2)</sup>

1) Procop. de bell. Goth. l. 4. c. 22.

2) Diod. Sic. l. 12. [c. 48.]

---



## Sechzehntes Kapitel.

---

### Ein Landschaftgemälde.

[Numero 208.]

Das Gemälde, welches ich hier unter Numero 208 aufführe, existirt in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani. Es ist auf eine fünf Zoll dicke Mauer in Fresco gemalt und sehr gut erhalten. Man fand es vor ohngefähr drei Jahren auf der appischen Landstraße unter den Ruinen eines alten Dorfes oder Fleckens, welcher in den frühern Jahrhunderten *ad Statuarias* genant wurde, izo aber *Roma vecchia* heißt.

Diejenigen, welche in dem herculanischen Museo mehr Gemälde von dieser Art gesehen haben, werden leicht eingestehen, daß sich kein einziges Landschaftgemälde darunter befindet, welches mit so vieler Annehmlichkeit und Gratie gearbeitet wäre, als das gegenwärtige.

Was auf diesem Gemälde nun Stof zu Betrachtungen an die Hand geben kan, ist erstlich das Thor am Eingang der Brücke; zweitens der Baum, an dessen Zweigen verschiedene Binden hängen, und drittens das, was man unter dem Baume abgebildet sieht. Was das Thor betrifft, so besteht dasselbe aus einem Bogen mit einer Art von Thurm und einem darauf stehenden Häuschen, imgleichen mit einer Fallthüre, um es zu verschließen und weßwegen ich es gerade ein Thor nenne. In der That

erblickt man daran einen Querbalken, der zu beiden Seiten an den Pfosten eingefügt ist und an einer über eine Rolle gehenden Kette hängt, welche Rolle in der Mitte des Bogens befestigt ist. Nun aber sieht man an den alten Thoren, nach dem zu urtheilen, was man an denen in Rom, ferner an den Trümmern eines Thors von Tivoli, so wie an einem in der neulich wiedergefundenen alten Stadt Pompeii bemerkt, wo nicht Fallthüren, doch die Fugen davon. Übrigens ist das Wort *cataracta* griechischen Ursprungs, und man sagt, daß die damit versehenen Thore *καταρράκται*, *επιρράκται* bei den Griechen, *portæ pendulæ* aber, oder *recidentes* bei den Römern genant worden; so wie auch die Thore von Jerusalem scheinen gewesen zu sein.<sup>1)</sup>

Die Thore der alten römischen Städte pflegten drei Eingänge zu haben, wie ich schon bei *Nu m e r o* 103 bemerkt habe, nach Art der den Kaisern zu Ehren errichteten Triumphbogen. Der mittlere Bogen war das Thor; die beiden, etwas niedrigeren Seitenbogen dienten zur Bequemlichkeit der Fußgänger. Verschieden von diesen Thoren ist auf dem Gemälde dasjenige, welches nur zur Bewachung der Brücke angebracht scheint.

Das kleine Gebäude von zwei Fenstern über dem Bogen des Thors muß man nicht etwa als das bloße Ende des Thurms betrachten; sondern es diente zum Aufenthalt für die Schildwache; so wie es in einigen Städten zum Wohnort einer Magistratsperson diente, die bei den Arkadiern *πολεμαρχος* hieß, und deren Amt darin bestand, den Tag auf dem Thore zuzubringen, um die Streitigkeiten zu entscheiden, und den Klagen abzuhelpen, die daselbst entstehen konnten,<sup>2)</sup> wie es in den allerältesten Bei-

1) Psalm. 24. v. 8. Grot. ad h. l.

2) Polyb. l. 4. p. 287.

ten gewöhnlich war, welches sich auch bis in die Tage der römischen Kaiser in Babylonien erhalten hat, wo jedes Thor seinen Satrapen hatte, der die Aufsicht darüber führte.<sup>1)</sup> An den Thoren versammelten sich bei den Hebräern die Richter der Stadt, und bei den Trojanern wurde der Gerichtshof über dem Thore Skala gehalten;<sup>2)</sup> daher alle Kundmachungen und Anzeigen auf der Mauer des Thors selbst geschahen, wie man dieses auch aus den Inschriften ersieht, welche auf der nach aussen ganz weissen Mauer der oben erwähnten Stadt Pompeii in rother und schwarzer Farbe stehen. Man sieht auf dieser Mauer verschiedene weisse Plätze, die offenbar deswegen gemacht worden sind, um einige solche Inschriften auszulöschen, die aber dennoch etwas vorschimmern. Man that dies unstreitig in der Absicht, um andere Aufschriften darauf zu machen, die sichtbarer wären, als die vorigen; und es scheint, daß dieses wechselweis mit rother und schwarzer Farbe geschehen sei.

Daraus läßt sich die gerichtliche Gewohnheit der Römer erklären, die Edicte der Prätores in *albo*,<sup>3)</sup> das heisst: in *pariete dealbato*, oder auf einer weiss angestrichenen Mauer,<sup>4)</sup> bekant zu machen. So hat schon Accursius diese Redensart erklärt; allein nur Wenige haben seine Erklärung angenommen. Wenn man dieses weis, so ist auch die Lesart in jener Stelle des Plautus deutlich:

Næ isti faxim nusquam appareant,  
Qui hic *albo pariete* aliena oppugnant bona,<sup>5)</sup>

1) Philostrat. vit. Apollon. l. 1. c. 27.

2) Il. T. III. v. 149.

3) Heinecc. antiquit. Rom.-jurisprud. illustr. p. 49.

4) Suid. v. λευκωμα. [2 Band, 257 — 258 S.]

5) Pers. act. 1. scen. 2. v. 21.

wo man nach der Behauptung Einiger anstatt *pariete* das Wort *rete* setzen soll, ohne daß indessen aus dieser Veränderung ein vernünftiger Sinn herauskommt. Der römische Komiker hat nichts anderes sagen wollen, als: „Ich werde es so machen, daß „diejenigen, welche durch gerichtliche Edicte anderer „Leute Vermögen angreifen, hier nie wieder erschei- „nen können.“

Was nun den Baum, die daran hängende Laube und die Bänder auf unserm Gemälde betrifft, so kann man annehmen, daß alles dies irgend einer Gotttheit geweiht sei, und zugleich, daß es zu den Gräbern gehöre, die unter demselben gewesen. Denn in Ansehung der Verehrung, welche die Bäume mit den Gotttheiten, denen sie geweiht waren, gemein hatten, kann man die ersten Jahrhunderte der Griechen anführen. Man kennt ja aus Homers Erzählung den Feigenbaum auf dem Felde vor Troja, welcher der Feigenbaum Jupiters hieß; <sup>1)</sup> ferner die Eiche von Dodona, die Palme auf der Insel Delos, unter welcher Latona einst Apollo und Diana gebar, nebst vielen andern. <sup>2)</sup> Aus diesem Aberglauben entstand die Gewohnheit, unter den Bäumen zu opfern, welches oben bei Numero 149 hinlänglich gezeigt worden. Solche zu religiösen Handlungen ausgewählten Bäume wurden mit dergleichen Binden geschmückt, wie man an dem Baume auf unserm Gemälde und an einem andern im herculanischen Museo sieht. <sup>3)</sup> Diese Gewohnheit bezeugen auch viele Stellen alter Autoren. <sup>4)</sup> Tydeus

1) Il. E. V. v. 693.

2) Pausan. l. 2. [c. 44.] Stat. Theb. l. 9. v. 586.

3) Pitt. d'Ercol. t. 2. p. 161.

4) Stat. Theb. l. 12. v. 502. Sylv. l. 4. carm. 4. Philostrat. l. 2. icon. 34. p. 859. Prudent. contra Symm. l. 2. p. 336.



thut bei Statius der Pallas unter andern Gelübden auch dieses, ihr zu Ehren purpurfarbne, mit Weiß eingefasste Bänder an einem Baume aufzuhängen. <sup>1)</sup>

Wenn ich anderseits mir den Baum auf unserm Gemälde in Bezug auf Grabmale denke, die man ebenfalls unter den Bäumen anzubringen pflegte: so könnte wohl das viereckichte Fußgestelle, auf welchem sich eine Säule erhebt, ein Grabmal sein, so wie jener viereckichte Steinhauken, der oben in ein Dach zuläuft, und an welchen sich eine Figur lehnt, die das Ansehen eines müden Wanderers hat. Die Säule scheint auch nicht höher zu sein, als das Maß, welches Demetrius Phalereus in einem Gesetze für Säulen bestimmte, die auf den Gräbern der Athenienser etwa errichtet werden könnten. Dieses Maß sollte die Höhe von drei cubitis nicht überschreiten. <sup>2)</sup> Die zwei stehenden Figuren erweisen wahrscheinlich dem Grabe des Verstorbenen die gewöhnliche Ehre (κτερεῖσθαι), und der Jüngling scheint Blumengewinde zu bringen, um das Grabmal zu befränzen, oder es damit zu umgeben, so wie man die Fußgestelle der Säulen damit zu umhängen pflegte. <sup>3)</sup> Es waren Blumengewinde, welche in einem von Cicero angeführten alten Gesetze *longæ coronæ* genaunt und an Grabmalen aufzuhängen verboten wurden. <sup>4)</sup> Man kan indessen annehmen, daß dieses Gesetz nicht mehr zu der Zeit beobachtet wurde, als die Landschaft, wovon hier die Rede ist, gemalt wurde. Die am Baume hängenden

1) Theb. l. 2. v. 738.

2) Cic. leg. l. 2. c. 26.

3) Pausan. l. 8. [c. 31.] Zonar. annal. l. 10. p. 529.

4) Cic. l. c. c. 24.

Bänder kan man geradezu für jene halten, womit man die Grabmale zu schmücken pflegte.<sup>1)</sup> Die an einen Felsen gelehnte Fasel kan als eine Anspielung auf die bei Begräbnissen üblichen Gebräuche betrachtet werden; indem die, welche bewohnten, Faseln trugen.<sup>2)</sup> Da diese Fasel von der Art und Gestalt jener ist, die aus lauter kleinen in Schwefel getauchten Stäbchen bestanden, wie ich bei Numero 157 schon bemerkt habe; so könnte sie auch die Lustration bedeuten, die man den Manen der Verstorbenen zu halten pflegte,<sup>3)</sup> und wobei man Schwefel gebrauchte.<sup>4)</sup>

Die bereits oben erwähnte Figur, welche sich an das dachförmige Grabmal lehnt, scheint ein ausruhender Wanderer zu sein und kan andeuten, daß die Landstraße hier vorbei ging, an welcher entlang die Grabmale der Alten und vornehmlich der Römer befindlich waren.

In Ansehung des mitten zwischen den Gräbern stehenden Baums, seht man die ganz alte Gewohnheit, die Grabmale damit zu umgeben,<sup>5)</sup> und Plato selbst erlaubte in seinen Gesetzen, sie mit Bäumen zu schmücken.<sup>6)</sup>

1) Kirchmann. de fun. l. 4. c. 3. p. 579.

2) Virg. Æn. l. 6. v. 224. Stat. Theb. l. 11. v. 144. l. 12. v. 359.

3) Virg. l. c. v. 231.

4) Man sehe bei Numero 151.

5) Iul. Z. VI. v. 419.

6) Plat. leg. l. 12. p. 631. Conf. Belon. de oper. ant. præst. l. 1. c. 17.

---

Hier sind zu Ende

Johann Winckelmann's Denkmale der Kunst  
des Alterthums.

# Inhalt des siebenten und achten Bandes.

	Band.	Seite.
Erklärung der in diesem Werke befindlichen Verzierungsbilder	VII.	7
Vorrede	—	17

## Vorläufige Abhandlung.

### Erstes Kapitel.

#### Von dem Ursprunge der Kunst der Zeichnung.

§. 1.	Ähnlicher Ursprung der Kunst der Zeichnung bei allen Völkern	—	43
— 2 — 3.	Nicht die Ägypter haben die ersten Anfangsgründe derselben den übrigen Völkern mitgetheilt	—	44
— 4.	Anfang der Bildhauerei bei den Hebräern und Griechen in Vorstellung der Götter. Die ersten Gegenstände der Verehrung der Götter waren vieredrige Steine	—	—
— 5.	Diese wurden in der Folge durch einen Kopf unterschieden	—	45
— 6.	Hierauf wurden auch die einzelnen Theile des menschlichen Körpers daran angedeutet	—	46
— 7.	Ähnlichkeit der ersten griechischen und ägyptischen Figuren	—	—
— 8 — 9.	Ursache dieser Ähnlichkeit. Weitere Erklärung darüber	—	47

9. 10.	Ursprung der Malerei, welche die Griechen eben so wenig von den Ägyptern erlernt haben. Sie wurde später vervollkommen als die Bildhauerei .	VII. 50
— 11.	Warum die Malerei schwerer ist als die Bildhauerei . . . . .	— 51
— 12.	Sie wurde nicht, wie die Bildhauerei, durch die Religion befördert .	— 52
— 13. —	Bestätigung der ersten Behauptung, daß die Kunst nämlich bei ihrer ersten Entstehung unter allen Völkern gleich gewesen sei . . . . .	— —

## Z w e i t e s   K a p i t e l .

### Von der Kunst der Zeichnung unter den Ägyptern.

— 1.	Allgemeiner Begriff von der Kunst unter den Ägyptern . . . . .	— 54
— 2 — 3.	Ursachen der geringen Fortschritte der Kunst sind: Die Ähnlichkeit in der Gesichtsbildung . . . . .	— —
— 4.	Die Einschränkung der Kunst durch die Religion und Staatsverfassung. Durch die Staatsverfassung vermöge der Gesetze . . . . .	— 56
— 5.	Durch die Religion, welche die Kunst gänzlich auf die Bilder der Götter, Priester und Könige einschränkte .	— 57
— 6 — 7.	Weil die Künstler nicht von den Handwerkern unterschieden wurden . . .	— 58
— 8.	Zwei Epochen oder Style der ägyptischen Kunst. Die erste bis zur Abschaffung ihrer alten Staatsverfassung .	— 59
— 9.	Eigenschaften des ersten Styls im allgemeinen: Bei den Figuren in menschlicher Gestalt . . . . .	— —



§.10.	In der Zeichnung des Nackten und der Stellung . . . . .	VII. 60
— 11 — 12.	In der Bekleidung der weiblichen und männlichen Figuren . . . . .	— 61
— 13.	Vom Mangel der Gratie . . . . .	— 62
— 14.	An Thiergestalten . . . . .	— —
— 15 — 16.	Besondere Eigenschaften. Der Kopf . . . . .	— 63
— 17.	Die Hände und Füße . . . . .	— 65
— 18.	Die Brust . . . . .	— —
— 19.	Zweite Epoche, oder der unter griechischer Herrschaft in Ägypten eingeführte Styl . . . . .	— —
— 20 — 22.	Eigenschaften desselben, wie man sie besonders an drei Statuen sieht: im Nacken und in der Bekleidung . . . . .	— 66
— 23.	Von der Nachahmung ägyptischer Kunstwerke zu den Zeiten der römischen Kaiser . . . . .	— 70
— 24 — 26.	Figuren des Antinous in ägyptischer Manier . . . . .	— —
— 27.	Anderer Statuen in dieser Manier . . . . .	— 72
— 28 — 29.	Gemälde in ägyptischer Manier . . . . .	— 73
— 30 — 32.	Erklärung einer Stelle im Petronius über Malereien nach Art der Ägypter . . . . .	— 75

### D r i t t e s   K a p i t e l .

#### Von der Kunst der Zeichnung unter den Etruriern.

— 1 — 2.	Altertum der Kunst bei diesem Volke. Sie kam durch Griechen hin, welches bewiesen werden kann. Von arlechtschen Colonien, die sich daselbst niederließen . . . . .	— 78
----------	--	------

§. 3.	Die ersten Colonien waren Tyrrhener oder Pelasger . . . . .	VII. —
— 4.	Zweite Hauptwanderung der Griechen nach Etrurien . . . . .	— 80
— 5.	Von der Schreibkunst, welche die Etrurier zugleich mit der Geschichte von diesen neuen Colonisten erlernten . . . . .	— —
— 6.	Daher sieht man auf etruskischen Kunstwerken griechische Begebenheiten vorgestellt . . . . .	— 82
— 7.	Die Figuren der etruskischen Gottheiten sind den ältesten griechischen ähnlich . . . . .	— —
— 8.	Zum Hauptbeweise dieser Einwanderung dienen die griechischen Helden, die man auf etruskischen Denkmälern vorgestellt findet . . . . .	— 84
— 9.	Die Kunst wurde in Etrurien geübt, als sie in Griechenland fast erloschen schien. Vom Frieden und der Freiheit in Etrurien . . . . .	— 85
— 10 — 11.	Vom kläglichen Zustande Griechenlands um eben diese Zeit . . . . .	— 87
— 12.	Von der etruskischen Kunst der Zeichnungen an sich . . . . .	— 88
— 13.	Erste Versuche . . . . .	— 89
— 14 — 15.	Vom ersten Style ihrer Kunst . . . . .	— —
— 16.	Vom zweiten Style, und dessen Eigenschaften . . . . .	— 90
— 17.	Empfindliche Andeutung der Umrisse, und das Gezwungene in der Stellung und Handlung . . . . .	— 91
— 18 — 19.	Mangel des Charakters und der Gracie . . . . .	— 92
— 20.	Die in kleine Rufen reihenweis gelegten Haare, wie man sie auch an der Wölfin aus Erz auf dem Campidoglio wahrnimmt . . . . .	— 93

- §. 21. Bei einer solchen Zeichnung war es den etruskischen Künstlern unmöglich, die Schönheit nachzubilden . . . VII. 94.
- 22 — 23. Von der Bekleidung, die man für ein Wahrzeichen der etruskischen Figuren hält . . . — 95.
- 24 — 26. Von irrig sogenannten etruskischen Gefäßen . . . — 96.

## V i e r t e s   K a p i t e l .

### Von der Kunst der Zeichnung unter den Griechen und von der Schönheit.

- 1. Einleitung . . . — 100

### Erster oder systematischer Abschnitt.

- 2 — 4. Allgemeine Betrachtung über die Schönheit . . . — 100

### E r s t e r   T h e i l .

- 5 — 6. Von der Schönheit; und daß es unmöglich sei, einen bestimmten Begriff davon zu geben . . . — 102
- 7 — 9. Von den Grundbegriffen bei Erkenntniß und Beurtheilung der Schönheit: die Einheit und Einfalt, und beide können wie zwei ganz verwandte Dinge betrachtet werden . . . — 103
- 10 — 12. Einheit und Einfalt der moralischen Schönheit. Von der materiellen oder linearischen Schönheit, und worin sie bestehe. Diese beiden Grundbegriffe

	finden mehr als in irgend einem andern Alter bei der Jugend statt, auf deren Zeichnung die alten Künstler den größten Fleiß wendeten . . . . .	VII. 105
§. 13 — 16.	Von der Schönheit nach ihren Gattungen, Graden und Theilen betrachtet. Von der absoluten Schönheit der Formen, oder der linearischen Schönheit. Die Schönheit ist entweder idealisch oder individuell. Die individuelle Schönheit. Die Idealische in den Gestalten der Götter und Helden . . . . .	— 108
— 17.	Von den Gottheiten männlichen Geschlechts; und zwar in jugendlichem Alter . . . . .	— 111
— 18.	Bacchus . . . . .	— 112
— 19.	Apollo . . . . .	— —
— 20.	Mercurius und Mars . . . . .	— 113
— 21.	Im männlichen und höhern Alter . . . . .	— —
— 22.	Jupiter und Pluto . . . . .	— 114
— 23.	Neptunus . . . . .	— 115
— 24.	Der vergötterte Herkules, und der Torso in Belvedere . . . . .	— 116
— 25.	Helden . . . . .	— 117
— 26 — 27.	Faune oder junge Satyre . . . . .	— —
— 28 — 29.	Von dem Ausdrücke der Schönheit, sowohl in Gebärden als in der Handlung, in Verbindung mit der Gracie. Vom Ausdrücke überhaupt . . . . .	— 119
— 30 — 31.	Inßbesondere an den Figuren der Götter, und namentlich am vaticanischen Apollo . . . . .	— 120
— 32 — 35.	In den Figuren der Helden, und besonders an der Niobe und dem Laokoon . . . . .	— 131
— 36 — 37.	Erklärung des Wortes »Dios in der	



	Kritik, die Aristoteles über den Zeuxis macht . . . . .	VII. 124.
§. 38.	Von der Handlung. In derselben war immer Sittsamkeit und Bescheidenheit beobachtet. Dieses wurde sogar bei der Vorstellung tanzender Personen befolgt . . . . .	— 126.
— 39.	Vom Wohlstande in den Statuen der Helden und der Gottheiten weiblichen Geschlechts . . . . .	— 127.
— 40 — 42.	In den Statuen der Kaiser . . . . .	— 129.
— 43 — 44.	Von der Gratie. Von der uledern, anziehenden und gesuchten Gratie . . . . .	— 130.
— 45 — 47.	Von der höhern Gratie. Veralei- chung der beiden Gratien in den Wer- ken der alten Künstler und der neuern . . . . .	— 133.
— 48 — 49.	In einigen erhobenen Werken . . . . .	— 135.
— 50.	In zwei Statuen der Musen, wo- von die eine im Palaste Barberi- ni, die andere im päpstlichen Garten auf dem Quirinal befindlich ist . . . . .	— 136.
— 51.	In einem Bacchus mit dem Kopfe des Apollo in der Villa Albani . . . . .	— 137.

## Z w e i t e r   T h e i l.

— 52.	Von der Schönheit einzelner Theile des menschlichen Kör- pers . . . . .	— —
— 53 — 54.	Des Kopfs. Das Profil . . . . .	— —
— 55.	Die Stirn. Ihre Kürze . . . . .	— 139.
— 56.	Erklärung des Ausdrucks, wodurch die Schriftsteller diese Eigenschaft andeu- ten . . . . .	— 140.
— 57.	Form der Haare an der Stirn . . . . .	— 141.
— 58.	Die Augen. Ihre verschiedene Form an Figuren der Götter . . . . .	— —

§. 59.	Ihre fehlerhafte Form an einigen Figuren der neuern Bildhauer . . .	VII. 142
— 60.	Tief liegende Augen . . .	— 143
— 61 — 62.	Die Augenlieder und Augenbraunen . . .	— 145
— 63.	Das Kinn . . .	— 146
— 64 — 65.	Die Haare. Im ersten Style der Kunst. Haare Jupiters . . .	— 147
— 66.	Haare der Venus und des Apollo . . .	— 150
— 67.	Vom Haare des Bacchus, Mercurius und Askulapius . . .	— 151
— 68.	Von den Haaren der Stirn . . .	— 152
— 69.	Auf der Stirn des Herkules insbesondere . . .	— 153
— 70 — 73.	Über die irrige Benennung des Ptolemäus Auletes, die man einem Kopfe auf einem geschnittenen Steine im Cabinet des Königs von Frankreich gegeben hat . . .	— —
— 74.	Von den Haaren der Faune . . .	— 156
— 75 — 76.	Von Händen und Füßen . . .	— 157
— 77.	Von den Theilen des Körpers selbst, und insbesondere von der Brust . . .	— 158
— 78.	Vom Unterleibe . . .	— —

## Zweiter oder historischer Abschnitt.

— 79.	Einleitung . . .	— 159
— 80.	Von der ursprünglichen Kunst der Griechen . . .	— —
— 81.	Älteste Denkmale der griechischen Kunst oder vom ältern Styl. Erste Klasse . . .	— —
— 82.	Münzen aus Großgriechenland und Sicilien, deren aus fast geraden Linien bestehende Zeichnung mit zwei Statuen der Pallas verglichen wird . . .	— 160

- §. 83. Widerlegung einiger Gelehrten in Ab-  
sicht auf das angebliche entfernte Ab-  
tertum anderer Münzen . . . VII. 161
- 84. Denkmale der zweiten Klasse. Mün-  
zen aus den vorhin genannten Ländern  
mit Figuren, deren Zeichnung scharf  
und empfindlich angedeutet ist. über  
das Alter der Inschriften dieser Mün-  
zen, die von der Rechten nach der  
Linken gehen . . . — —
- 85. Ältester Styl der Zeichnung bis auf  
die Zeiten des Phidias. Seine Ei-  
genschaften . . . — 163
- 86 — 87. Betrachtung der Bildhauerei eines er-  
hobenen Werks mit dem Namen Ka-  
limachus . . . — —
- 88. Schulen der Kunst auf der Insel Ägk-  
na, zu Korinth und Sicyon . . . — 165
- 89. Der ältern äginetischen Schule folgte  
die helladische . . . — 166
- 90. Die ionische, atheniensische und sicyo-  
nische Schule . . . — 167
- 91. Künstler dieses Styls: Der Bildhau-  
er Myron. Daß er schon vor der  
von Plinius angegebenen Zeit ge-  
lebt habe, läßt sich beweisen: aus  
dem Zeugnisse der Dichterin Erinna;  
aus dem Namen des Bildhauers, den  
er selbst in den Schenkel eines Apoll-  
lo eingefügt hat . . . — —
- 92 — 94. Von den Kennzeichen seiner Werke, so  
wie Plinius sie angibt . . . — 169
- 95. Gladas und Ageladas, die Lehr-  
meister des Phidias und Polykles-  
tus . . . — 172
- 96 — 99. Werke dieses Styls, die mit ihren  
Eigenschaften erhalten worden sind,  
und die man bemerkt an den Statu-

- en zweier Athleten im farnesischen Palaste. An einer Wallach in der Villa Seiner Eminenz des Herrn Cardinals Alexander Albani. An einer Muse im Palaste Barberini, die man für ein Werk des oben erwähnten Ageladas halten kan. An einer Statue im Palaste Giustiniani, die man irrig für eine Vestalin gehalten hat. . . . VII. —
- §. 100. Statuen des Kastor und Pollux auf dem Campidoglio, welche von Hegesias, einem Bildhauer jener Zeiten, verfertigt scheinen . . . . — 175
- 101. Vom zweiten Style der Zeichnung, oder dem hohen Style. Betrachtung über die Zeitumstände, welche in Griechenland dazu beitrugen, die Kunst der Zeichnung empor zu heben, und zwar besonders über die Freiheit, welche die Griechen durch ihre Siege über die Perser erfochten . . . . — 176
- 102 — 103. über den Glor der Wissenschaften und die ausgezeichneten Männer aller Art, die man von dieser Zeit an in Griechenland sah . . . . — 177
- 104. Von den Künstlern dieses zweiten Stils . . . . — 179
- 105. Vom Phidias; und von der Ursache, warum Plinius die Zeit, in welcher er blühte, für die 83 Olympiade annimmt . . . . — —
- 106. Vom Alkamenes und Agorakritus, zweien Schülern des Phidias; und wie letzterer, ohne die Figur zu verändern, eine Venus in eine Nemesis hat verwandeln können . . . . — 180
- 107. Vom Polykletus, und von zweien



- von ihm in Eryt gefertigten Kanephoren . . . . . VII. 182
- §. 108. Vom Skopas, dem man die Niobe in der Villa Medici zuschreiben kan . . . . . — 183
- 109 — 113. Vom Ktesilaus; bei welcher Gelegenheit man zu beweisen bemühet ist, daß der angebliche sterbende Sechter einen Herold oder Ausrufer vorstelle . . . . . — 185
- 114 — 115. Widerlegung eines Gelehrten, welcher behauptet, die Vergötterung des Homerus im Palaste Colonna sei aus dieser Zeit des hohen Styls der Kunst . . . . . — 190
- 116. Vom schönen und zierlichen Style . . . . . — 191
- 117 — 118. Zeitumstände in Griechenland, welche zur Bildung desselben beitrugen . . . . . — —
- 119. Künstler und Werke dieses Styls. Der Bildhauer Praxiteles. Grund, warum Plinius annimmt, daß er in der 104 Olympiade blühte . . . . . — 193
- 120 — 122. Der von ihm gefertigte Apollo Sauroktonos . . . . . — 194
- 123. Lysippos . . . . . — 195
- 124. Vergleichung des Styls der Zeichnung dieses Bildhauers mit dem Style des Lustspielsdichters Menander, seines Zeitgenossen . . . . . — 196
- 125 — 126. Von der Statue eines Herkules, die sich zu Florenz mit dem darauf eingehauenen Namen des Lysippos befindet . . . . . — 197 .
- 127 — 130. Pyrgoteles, ein Edelsteinschneider. Sein Name auf zwei geschnittenen Steinen ist verdächtig . . . . . — 199
- 131 — 135. Von Agesander, Polydorus und

	Athenodorus, den Verfettigern der Statue des Laokoon . . .	VII. 202
§. 136.	Von dem erhobenen Werke, welches die Ausführung des Herkules vorstellt und ohne Grund in diese Zei- ten versetzt wird . . . . .	— 204.
— 137 — 138.	Von dem farnesischen Ochsen, oder von der durch Amphion und Zethus an einen Stier gebundenen Dirce im farnesischen Palaste . . .	— 205.
— 139.	Griechische Kunst unter den Nachfol- gern und Nachahmern gedachter Künst- ler nach dem Tode Alexander des Großen. Von der Abnahme dieser Kunst in Griechenland . . . . .	— 207
— 140.	Wie sie unter den Ptolemäern blühte . . . . .	— 208
— 142 — 143.	Köpfe zweier Fichter aus Basalt . . .	— 209
— 144 — 145.	Ein weiblicher Kopf vom nämlichen Steine . . . . .	— 211
— 146 — 148.	Neuer Flor der Kunst in Griechen- land seit der 145 Olympiade . . . .	— 212
149 — 150.	Künstler aus dieser Periode. Der Torso in Belvedere wird in dieselbe gesetzt . . . . .	— 214
— 151 — 152.	Neuer Verfall der Kunst in Griechen- land, bewirkt durch die Siege der Rö- mer gegen die Achäer und durch die Plünderung der Stadt Korinth . . .	— 216
— 153 — 154.	Gleiches Schicksal der Kunst in Ägyp- ten und unter den Seleuciden . . .	— 217
— 155 — 156.	Die Kunst geht aus Griechenland nach Rom über . . . . .	— 218
— 157.	Von den Zeiten vor der römischen Monarchie. Damalige berühmte Künst- ler. Pasiteles . . . . .	— 220
— 158.	Arcefilaus und Evander. . . . .	— —

§. 159.	Und vielleicht Timomachus, ein Maler, und Teucer, ein Edelsteinschneider . . . . .	VII. 221
— 160.	Bopyrus, ein Silberarbeiter . . . . .	— —
— 161.	Statuen und andere damals verfertigte Werke. Statuen zweier gefangener Könige von Thracien auf dem Campidoglio . . . . .	— 222
— 162 — 165.	Die Statuen des Pompejus, im Palaste Spada . . . . .	— 224
— 166.	Vermeinte Statue des Caius Marius auf dem Campidoglio . . . . .	— 226
— 167.	Kunst unter den römischen Kaisern. Unter Julius Cäsar . . . . .	— 227
— 168.	Unter dem Augustus . . . . .	— 228
— 169.	Von den wirklichen Statuen dieses Kaisers . . . . .	— 229
— 170.	Von vermeinten Statuen der Kleopatra . . . . .	— —
— 171 — 172.	Von geschnittenen Steinen des Dioskorides . . . . .	— 230
— 173 — 175.	Von den alten Gemälden aus diesen Zeiten, und vom Verfall der Malerei insbesondere . . . . .	— 232
— 176 — 179.	Unter den unmittelbaren Nachfolgern des Augustus . . . . .	— 234
— 180.	Unter dem Nero; und über zwei Statuen, die man für diejenigen hält, welche dieser Kaiser aus Griechenland wegführen ließ . . . . .	— 237
— 181.	Apollo im Belvedere . . . . .	— —
— 182 — 183.	Der sogenannte borghesische Fester . . . . .	— 238
— 184 — 188.	Unter Domitianus . . . . .	— 239
— 189.	Unter Trajanus. Ungeheure von ihm unternommene Werke. Sein Forum . . . . .	— 243

§. 190.	Unter Hadrianus. Prachtvolle von ihm aufgeführte Gebäude . . .	VII. 244
— 191.	Seine Villa unweit Tivoli . . .	— 249
— 192.	Vom Musaico der Tauben im Museo Capitolino . . .	— —
— 193.	Von zwei Centauren in eben diesem Museo, die in der Villa des Hadrianus gefunden worden . . .	— 247
— 194 — 195.	Damals bekante Künstler. Von einer Herma in der Villa Negroni . . .	— 248
— 196.	Unter den Antoninen, oder letzte Epoche der Kunst . . .	— 249
— 197.	Von den Porträten dieser Kaiser . . .	— 250
— 198.	Von der Statue im Belvedere, gewöhnlich Commodus genant . . .	— —
— 199.	Widerlegung der gemeinen Meinung . . .	— 251
— 200 — 202.	Wahre Erklärung dieser Statue . . .	— —
— 203 — 207.	Kunst unter Septimius Severus . . .	— 253
— 208.	Von einem Affen im Campidoglio, auf dessen Base die Namen zweier griechischen Bildhauer befindlich sind . . .	— 256
— 209 — 210.	Von der Kunst unter den byzantinischen Kaisern . . .	— 258
— 211.	Beschluß . . .	— 261



# Denkmale der Kunst des Altertums.

## Erster Theil.

### Götterlehre.

#### Erster Abschnitt.

#### Von den Gottheiten überhaupt.

##### 1 Kapitel.

Band. Seite.

Von den geflügelten Gottheiten. N. 1.

2. 3. 4. . . . . VII, 265

##### 2 Kapitel.

Von den blizenden Gottheiten. N. 4. — 271

##### 3 Kapitel.

Von den größern Gottheiten. N. 5. 6. — 275

##### 4 Kapitel.

Von den Genien der Götter. N. 7. — 280

#### Zweiter Abschnitt.

#### Von besondern Gottheiten.

##### 1 Kapitel.

Cybele. N. 8. — 282

##### 2 Kapitel.

Jupiter. N. 9. 10. 11. 12. 13. — 287

##### 3 Kapitel.

Juno. N. 14. 15. — 300

##### 4 Kapitel.

Hebe. N. 16. — 304

##### 5 Kapitel.

Minerva. N. 17. 18. — 314

6 Kapitel.	
Ceres. N. 19. 20. . . . .	VII. 320
7 Kapitel.	
Diana. N. 21. 22. 23. 24. . . . .	— 327
8 Kapitel.	
Nemesis. N. 25. . . . .	— 341
9 Kapitel.	
Die Keuschheit. N. 26. . . . .	— 346
10 Kapitel.	
Mars. N. 27. 28. . . . .	— 349
11 Kapitel.	
Bellona. N. 29. . . . .	— 356
12 Kapitel.	
Venus. N. 30. 31. . . . .	— 358
13 Kapitel.	
Der Liebesgott. N. 32. 33. . . . .	— 364
14 Kapitel.	
Psyche. N. 34. . . . .	— 371
15 Kapitel.	
Meergottheiten und Meerungeheuer. Triton. Polyphem. Scylla. N. 35. 36. 37. . . . .	— 373
16 Kapitel.	
Mercurius. N. 38. 39. . . . .	— 376
17 Kapitel.	
Apollo. N. 40. 41. 42. 43. 44. . . . .	— 382
18 Kapitel.	
Die Musen. N. 45. 46. . . . .	— 407
19 Kapitel.	
Die Horen und Hygiea. N. 47. 48. 49. . . . .	— 411

## 20 Kapitel.

Orpheus. N. 50. . . . . VII. 427

## 21 Kapitel.

Bachus. N. 51. 52. 53. . . . . — 431

## 22 Kapitel.

Neukotha. N. 54. 55. 56. . . . . — 439

## 23 Kapitel.

Satyre oder Faunen. N. 57. 58. 59. 60. . . . . — 450

## 24 Kapitel.

Rastor und Pollux. N. 61. 62. . . . . — 457

## 25 Kapitel.

Herkules. N. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. . . . . — 471

## 26 Kapitel.

Telephus. N. 71. . . . . — 512

## 27 Kapitel.

Ägyptische Gottheiten. N. 73. 74. 75. 76. . . . .  
77. 78. 79. 80. . . . . — 522

## Zweiter Theil.

## Historische Mythologie.

## Erster Abschnitt.

## Von den Zeiten vor dem trojanischen Kriege.

## 1 Kapitel.

Prometheus. N. 81 — 82. . . . . VIII. 5

## 2 Kapitel.

Admus. N. 83. . . . . — 13

## 3 Kapitel.

Perseus. N. 84. . . . . VIII. 15

## 4 Kapitel.

Amphion und Zethus. N. 85. . . . . — 18

## 5 Kapitel.

Alcestis. N. 86. . . . . — 23

## 6 Kapitel.

Meleager. N. 87—88. . . . . — 27

## 7 Kapitel.

Niobe. N. 89. . . . . — 34

## 8 Kapitel.

Medea. N. 90—91. . . . . — 39

## 9 Kapitel.

Alce. N. 92. . . . . — 44

## 10 Kapitel.

Dädalus und Pasiphae. N. 93—94. . . . . — 56

## 11 Kapitel.

Dädalus und Icarus. N. 95. . . . . — 62

## 12 Kapitel.

Theseus. N. 96. 97. 98. 99. 100. 101. 102. . . . . — 64

## 13 Kapitel.

Ödipus. N. 103. 104. . . . . — 82

## 14 Kapitel.

Die Helden vor Theben. N. 105. 106. 107.  
108. 109. . . . . — 89



## Zweiter Abschnitt.

## Vom trojanischen Kriege.

## 1 Kapitel.

Peleus und Thetis. N. 110. 111. . . . . VIII. 102

## 2 Kapitel.

Paris und Helena. N. 112. 113. 114. 115.  
116. 117. . . . . — 127

## 3 Kapitel.

Philoktetes. N. 118. 119. 120. . . . . — 140

## 4 Kapitel.

Nireus. N. 121. 122. . . . . — 147

## 5 Kapitel.

Protesilaus. N. 123. . . . . — 151

## 6 Kapitel.

Der Zorn des Achilles über Agamemnon  
N. 124. . . . . — 158

## 7 Kapitel.

Peleus. N. 125. . . . . — 160

## 8 Kapitel.

Der erzürnte Achilles. N. 126. . . . . — 162

## 9 Kapitel.

Der verwundete Machaon nebst dem Ne-  
stor. N. 127. . . . . — 167

## 10 Kapitel.

Streit über den Leichnam des Patroklos  
N. 128. . . . . — 169

## 11 Kapitel.

Achilles beweint den Tod des Patroklos.  
N. 129. 130. . . . . — 172

## 12 Kapitel.

Thetis, welche dem Achilles andere Waffen bringt. N. 131. . . . . VIII. 19.

## 13 Kapitel.

Achilles wafnet sich, um mit Hector zu kämpfen. N. 132. . . . . — 181

## 14 Kapitel.

Daß in die Waage gelegte Schicksal des Achilles und des Hector's. N. 133. . . . . — 183

## 15 Kapitel.

Auflösung von Hector's Leichnam. N. 134. . . . . — 188

## 16 Kapitel.

Hector's Leichnam wird nach Troja zurückgebracht. N. 135. . . . . — 193

## 17 Kapitel.

Hector's Begräbniß. N. 136. . . . . — 198

## 18 Kapitel.

Andromache beklagt den Hector. N. 137. . . . . — 209

## 19 Kapitel.

Die den Trojanern zu Hülfe gezogenen Amazonen. N. 138. . . . . — 214

## 20 Kapitel.

Tod der Penthesilea, Königin der Amazonen. N. 139. . . . . — 221

## 21 Kapitel.

Einnahme von Troja. N. 140. . . . . — 223

## 22 Kapitel.

Kassandra und Ajax. N. 141. . . . . — 225

## 23 Kapitel.

Ajax Dileus. N. 142. . . . . — 229

## 24 Kapitel.

Andromache mit Astyanax. N. 143. . . . . — 231

## 25 Kapitel.

Die getöbete Polyxena. N. 144. . . . . VIII. 233

## 26 Kapitel.

Hekuba. N. 145. . . . . — 236

## 27 Kapitel.

Tod Agamemnon's. N. 148. . . . . — 238

## 28 Kapitel.

Drestes und Oylades. N. 146. . . . . — 251

## 29 Kapitel.

Klytämnestra und Elektra. N. 146. . . . . — 256

## 30 Kapitel.

Drestes im taurischen Chersonnesus. N. 149. — 258

## 31 Kapitel.

Drestes im Wahnsinn. N. 150. . . . . — 265

## 32 Kapitel.

Gericht über den Drestes. N. 151. 152. . . . . — 267

## 33 Kapitel.

Ulysses und Telemach. N. 153. 154. 155.  
156. 157. 158. 159. 160. 161. . . . . — 280

## 34 Kapitel.

Ein unbekanntes Denkmal. N. 162. . . . . — 305

## D r i t t e r   T h e i l.

## Griechische und römische Geschichte.

## 1 Kapitel.

Gardanapalus. N. 163. . . . . — 307

## 2 Kapitel.

Die Herakliden. N. 164. . . . . — 313

### 3 Kapitel.

Cicero. N. 165. . . . . VIII. 317

### 4 Kapitel.

Plinius, der Freund des Plinius. . . . . — 319

### 5 Kapitel.

Sextus. N. 167. . . . . — 221

### 6 Kapitel.

Euripides. N. 168. . . . . — 323

### 7 Kapitel.

Plato. N. 169. 170. . . . . — 330

### 8 Kapitel.

Xenophon. N. 171. . . . . — 333

### 9 Kapitel.

Diogenes. N. 172. 173. 174. . . . . — 336

### 10 Kapitel.

Alexander der Große. N. 175. . . . . — 342

### 11 Kapitel.

Scipio Africanus. N. 176. . . . . — 345

### 12 Kapitel.

Livia und Octavia. N. 177. . . . . — 348

### 13 Kapitel.

Dyfer des Titus Vespasianus. N. 177. . . . . — 351

### 14 Kapitel.

Antonius. N. 179. 180. . . . . — 357

## Vierter Theil.

### Sitten, Gebräuche und Künste.

#### 1 Kapitel.

Ein durchbohrter Altar. N. 181. . . . . — 363



## 2 Kapitel.

Kanephoren. N. 182. . . . . VII. 366

## 3 Kapitel.

Erstispicium. N. 183. . . . . — 368

## 4 Kapitel.

Unterricht der Kinder. N. 184. . . . . — 369

## 5 Kapitel.

Die Schule der Philosophen. N. 185. . . . . — 373

## 6 Kapitel.

Die Bildhauerei. N. 186. . . . . — 376

## 7 Kapitel.

Die Tonkunst. N. 187. . . . . — 380

## 8 Kapitel.

Sibulirte Musiker. N. 188. . . . . — 382

## 9 Kapitel.

Das Theater. . . . . — 384

Das Trauerspiel. N. 189. 192.

Das Lustspiel. N. 190. 191. 193.

Das mit Spielen verbundene Theater.

N. 194. 195. 196.

## 10 Kapitel.

Gladiatoren. N. 197. 198. 199. . . . . — 416

## 11 Kapitel.

Die Freude. N. 200. 201. . . . . — 421

## 12 Kapitel.

Das Reiten. N. 202. . . . . — 430

## 13 Kapitel.

Ein circensischer Wagenlenker. N. 203. — 434

## 14 Kapitel.

Denkmale der Baukunst. N. 204. 205. 206. — 437

**15 Kapitel.**

Ein Schiff mit zwei Ruderbänken. N. 207. VIII. 452

**16 Kapitel.**

Ein Landschaftgemälde. N. 208.

. — 475







